FILM

PETRA HINZE (NRD)

Fot. G. Linke

• NR 4 (1207) • ROK XXVII • 23 STYCZNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

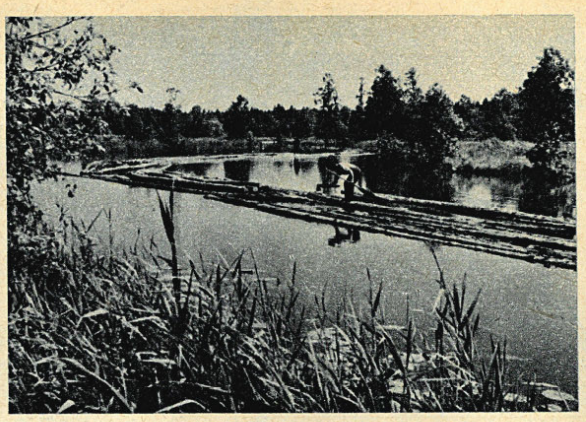
● Trwa przebudowa struktury organizacyjnej naszej kinematografii fabularnej. Nowy projekt przewiduje, że w Przedsiębiorstwie Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe" działać będzie osiem zespołów realizatorskich. Na stanowiska kierowników artystycznych zespołów powołani zostali z dniem 1 stycznia: Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Kutz, Jerzy Passendorfer, Czesław Petelski, Stanisław Różewicz, Aleksander Scibor-Rylski, Andrzej Wajda i Krzysztof Zanussi.

● W dniach 21—27 stycznia odbywa się w Warszawie Tydzień Filmów Amerykańskich. Impreza została zorganizowana w ramach wymiany — w związku z Tygodniem Filmów Polskich w Stanach Zjednoczonych, o którym piszemy w rubryce „Tematy dnia". W programie Tygodnia Filmów Amerykańskich znalazły się następujące filmy: „Love Story", „Kosmiczni rozbitkowie", „Pięć łatwych utworów", „Mgławica Andromedy", „Trylogia", „Kronika Hellstroma", „Pamiętnik szalonej gospodyni". Tydzień Filmów Amerykańskich odbędzie się następnie w dniach 26 stycznia — 1 lutego w Krakowie.

● 12 stycznia rozpoczął się w Warszawie przegląd amerykańskiej klasyki filmowej. Organizatorem przeglądu jest Filmoteka Polska, inicjatorem — Międzynarodowa Federacja Archiwów Filmowych (FIAF) oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Przegląd stanowi swego rodzaju „wystawę ruchomą" amerykańskiego filmu okresu niemego, która wędruje po świecie od roku 1970. Ostatnio gościła ona w Bukareszcie — i stamtąd nadszedł do Warszawy cały zestaw filmów. W lutym ta sama impreza ma się odbyć w stolicy NRD.

Program przeglądu obejmuje kilkadziesiąt filmów; są wśród nich tak znane, jak „Szalone żony" i „Ślepi mężowie" Ericha Stroheima, „Dezerter" i „Ostatnia granica" Thomasa Ince'a, „20 tysięcy mil podmorskiej żeglugi" Stuarta Patona, „Żelazny koń" — wybitny western Johna Forda, „Był sobie głupiec" — pierwszy film fabularny z głośnym wampem Thedą Barą w roli głównej, oraz „Mickey" — pełnometrażowa komedia Macka Sennetta z Mabel Normand. Projekcje trwać będą w „Iluzjonie" Filmoteki Polskiej do końca stycznia.

● W dniu 8 stycznia br. minęło 25 lat od premiery „Zakazanych piosenek" — pierwszego powojennego polskiego filmu fabularnego. Z tej okazji w kinie studyjnym „Zbyszek" w Warszawie odbył się uroczysty pokaz tego filmu, z udziałem realizatorów i aktorów. Red. Leon Bukowiecki wygłosił krótkie wspomnienie o historii „Zakazanych piosenek" i jego twórcy — niezapomnianym reżyserze Leonardzie Buczkowskim, a Jerzy Duszyński opowiedział zebranym o swej pracy podczas realizacji filmu.



„Nizina Podlaska" reż. Marcelego Matraszka

projekty i realizacje

● W ostatnich dniach stycznia reżyserzy Ewa i Czesław Petelscy zakończą zdjęcia do filmu „Kopernik". Niebawem rozpoczną się prace nad montażem i udźwiękowieniem.

KRÓTKI METRAŻ

● W WYTWÓRNI FILMÓW OŚWIATOWYCH w Łodzi powstało ostatnio kilka pozycji o tematyce geograficzno-krajoznawczej. Marceli Matraszek zrealizował według własnych scenariuszy dwa monograficzne filmy — „Polesie Lubelskie" oraz „Nizina Podlaska".

„Woliński Park Narodowy" to pierwsza pozycja z cyklu poświęconego polskim parkom narodowym i rezerwatom przyrody. Film ukazuje piękno i różnorodność przyrody w Parku Wolińskim, zarazem akcentuje problemy ochrony przyrody i zagrożenia środowiska naturalnego człowieka. Reżyser Stanisław Grabowski, będący zarazem autorem scenariusza, zwraca szczególną uwagę na fakt, że nawet w rezerwatach, w których przyroda pozostawiona jest pozornie samej sobie, współczesna cywilizacja wywiera niekorzystny wpływ na florę i faunę.

Reżyser Edward Pałczyński zrealizował film „Schroniska młodzieżowe", prezentujący schroniska turystyczne w różnych regionach Polski.

przyjazdy.wyjazdy

● *20 stycznia wyjechali do Stanów Zjednoczonych i Kanady reżyser Jerzy Passendorfer oraz pisarz i scenarzysta Wojciech Żukrowski. Polscy twórcy zostali zaproszeni przez tamtejsze organizacje polonijne; program pobytu przewiduje spotkania w Waszyngtonie, Nowym Jorku, Chicago, Detroit i Buffalo w USA, następnie w Toronto, Ottawie, Montrealu i Winnipeg w Kanadzie. W trakcie spotkań odbywać się będą projekcje filmów Passendorfera. Istnieje projekt, by podobne spotkania polskich twórców z Polonią amerykańską przekształcić w stałą, doroczną imprezę.*

● *W dniach 2—5 stycznia przebywali w Polsce przedstawiciele festiwalu krótkometrażowego w Oberhausen — dyrektor Will Wehling oraz krytyk Frauke Hanck. Goście niemieccy obejrzeli najnowsze polskie filmy krótkometrażowe; mają wybrać spośród nich zestaw na festiwal w Oberhausen.*

film polski na świecie

● **Nasze filmy wyświetlane w Waszyngtonie w czasie Tygodnia Filmów Polskich spotkały się z życzliwym przyjęciem tamtejszej prasy. Frank Getlein z „Washington Evening Star" tak pisze o „Życiu rodzinnym": „Film odznacza się walorami dramaturgicznymi, charakterystyka postaci jest znakomita. Jednakże największą zasługą Zanussiego jest świetnie podkreślony kontrast między dwoma zaprezentowanymi tu środowiskami. Wiele epizodów znakomicie charakteryzuje młodego bohatera — jego osobowość, styl życia. W scenach dziejących się w wiejskiej rezydencji kamera precyzyjnie rejestruje każdy objaw upadku i rozkładu". Przechodząc do ogólnej oceny pierwszych polskich filmów pokazanych w Waszyngtonie, Getlein konkluduje: „Polskich filmowców interesuje przede wszystkim analiza psychologiczna; w tej dziedzinie są pomysłowi i potrafią w rozmaity sposób odsłaniać psychikę swych bohaterów. Kinematografia w tym kraju zdaje się przeżywać bardzo obiecujący okres rozwoju; Amerykanie otrzymują dzięki temu szczery i uczciwy obraz życia w jednym z krajów Europy Wschodniej".**

Oceniając „Brzezinę", Michael Kernan z „Washington Post" dostrzega w tym filmie „pewne charakterystyczne cechy współczesnego filmu polskiego: powolny, niekiedy nużący rytm narracji; świadomie lekceważący stosunek wobec akcji: znakomite zdjęcia i dźwięk; oraz symbolikę, która chwilami przytłacza widza".

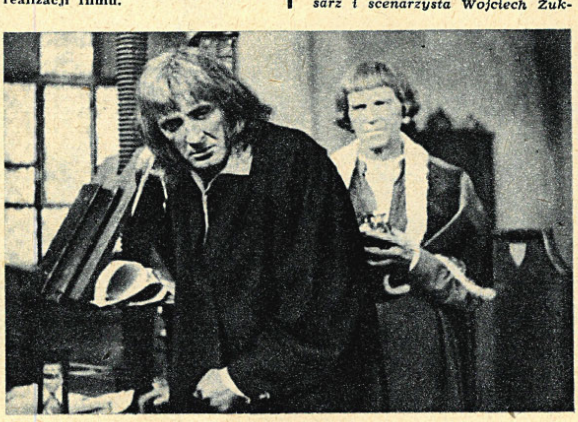
● **ZSRR zakupił „Brzezinę" Andrzeja Wajdy.**

● **Do Hiszpanii sprzedaliśmy filmy: „Zezowate szczęście" Andrzeja Munka, „Rysopis" i „Walkower" Jerzego Skolimowskiego oraz „Polowanie na muchy" i „Brzezinę" Andrzeja Wajdy. Filmy te będą rozpowszechniane w hiszpańskich kinach studyjnych.**

● **Włoska sieć kin studyjnych zakupiła trzy filmy Jerzego Skolimowskiego: „Rysopis", „Walkower" i „Bariera".**

● **Do Wenezueli sprzedaliśmy „Pana Wołodyjowskiego".**

● **Japońska telewizja zakupiła serię „Bolek i Lolek wyruszają w świat".**



Andrzej Kopiczyński i Henryk Borowski w filmie „Kopernik"

tematy dnia

Nasze filmy w USA

Jak już pisaliśmy, w styczniu i lutym odbywa się w Stanach Zjednoczonych Tydzień Filmów Polskich. Współorganizatorem tej imprezy jest „Film Polski". Rozmawiamy z dyrektorem tej instytucji, Andrzejem Skawiną.

— Od dawna myśleliśmy o tym, by zorganizować w Stanach Zjednoczonych przegląd filmów polskich. Filmy europejskie rozpowszechniane są w Ameryce najczęściej poprzez sieć kin niekomercjalnych. Polska kinematografia może ponadto liczyć na dystrybutorów, działających w środowiskach Polonii amerykańskiej. Ich zasięg oddziaływania jest oczywiście ograniczony. W efekcie nasza kinematografia pozostaje praktycznie nieznana amerykańskiej publiczności. W tej sytuacji starannie przygotowany, prestiżowy przegląd filmów polskich w najważniejszych ośrodkach miejskich Stanów Zjednoczonych mógłby wzbudzić zainteresowanie naszą kinematografią — zarówno u widzów, jak i u dystrybutorów.

Pertraktacje zakończyły się pomyślnie. Zawarliśmy umowę, władze obydwu krajów wyraziły zgodę — i tak doszedł do skutku Tydzień Filmów Polskich w Stanach Zjednoczonych. Impreza odbywa się w pięciu amerykańskich miastach; współorganizatorami są miejscowe instytucje społeczne, zajmujące się rozpowszechnianiem lub archiwizowaniem filmów o szczególnych wartościach artystycznych. Tydzień rozpoczął się 4 stycznia w Waszyngtonie — w kinie tamtejszego Amerykańskiego Instytutu Filmowego. Na Zachodnim Wybrzeżu Ameryki przegląd odbywa się w kalifornijskim Muzeum Sztuki w Los Angeles oraz w filmotece miasta Berkeley. W Chicago opiekę nad Tygodniem przejęli organizatorzy tamtejszego Międzynarodowego Festiwalu Filmowego. Wreszcie — w Nowym Jorku współorganizatorem Tygodnia jest słynne Muzeum Sztuki Nowoczesnej, a ściślej — jego dział filmowy, którym kieruje znany dokumentalista Willard Van Dyke. Są to wszystko instytucje cieszące się dużym prestiżem u miejscowej publiczności. Na przykład nowojorskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej organizuje przedpremierowe pokazy filmów amerykańskich, a także przeglądy filmów europejskich, azjatyckich archiwalnych. Frekwencja na tych pokazach jest z reguły bardzo wysoka.

— Z jakim przyjęciem spotkały się filmy polskie w Stanach Zjednoczonych?

— Z ogólną oceną imprezy trzeba jeszcze zaczekać. Pierwsze informacje są krzepiące: w czasie pokazów w Waszyngtonie sala kinowa Instytutu Filmowego, liczącu 800 miejsc, była wypełniona po brzegi. Opinie prasy waszyngtońskiej są bardzo życzliwe. Oczywiście, nie wiemy czy w innych miastach publiczność i recenzenci zareagują podobnie. Miejmy nadzieję, że sukces Tygodnia Filmów Polskich oddziała na amerykańskich dystrybutorów; że zachęci ich do wprowadzenia polskich filmów na tamtejszy rynek komercjalny.

— Czy w tym roku przewidziane są także Tygodnie Filmów Polskich w innych krajach?

— Przygotowujemy przeglądy filmów w Anglii, Francji, Japonii, NRF i Syrii. Niektóre z nich odbywać się będą na zasadzie wymiany. Oznacza to, że polscy widzowie zobaczą niebawem na specjalnych przeglądach najnowsze filmy angielskie i japońskie.

Rozmawiał: ski

NĘDZNE PSY

„Trudno sobie wyobrazić, że Sam Peckinpah zrobi kiedykolwiek lepszy film niż «Nędzne psy». Znalazła w nim bowiem idealny wyraz jego wizja ludzkich doświadczeń, sprowadzona do elementów najprostszych, jego wiara, że męstwo nie może się obyć bez gwałtu; że dom i miłość są wartościami nienaruszalnymi i trzeba ich bronić nie szczędząc krwi; że mężczyzna, by dowieść swej odwagi, musi pokonać rywali i pozostać przy swej kobiecie". — pisze recenzent tygodnika „Newsweek" o nowym filmie twórcy „Strzałów o zmierzchu" i „Majora Dundee". Krytyk zauważa też, że gdyby pozbawić film Peckinpaha współczesnych realiów, mógłby sprawiać wrażenie skandynawskiej sagi, pełnej działań gwałtownych, krwawych, heroicznych.

Dodajmy od razu, że na swego herosa pasował Peckinpah nie Kirka Douglasa czy Charltona Hestona, lecz Dustina Hoffmana, celującego w rolach bojaźliwych pechowców, łamagów i safandułów. Mogłoby się więc wydawać, że jesteśmy w świecie nowoczesnego, modnego kina, które z upodobaniem łączy wszelkie przeciwstawne motywy, gatunki, wątki, nastroje: groteskę i krew, kpinę i wojnę, liryzm i okrucieństwo. Nie darmo jeden z ostatnich, doskonałych zresztą, filmów z udziałem Hoffmana krył w swym tytule symboliczną kontradykcję: „Mały wielki człowiek". Rzecz jednak w tym, że Peckinpah, biorąc za punkt wyjścia owe dziś już potoczne i nieraz nadużywane kontrasty, zmierza ku tragedii o Szekspirowskim niemal wymiarze.

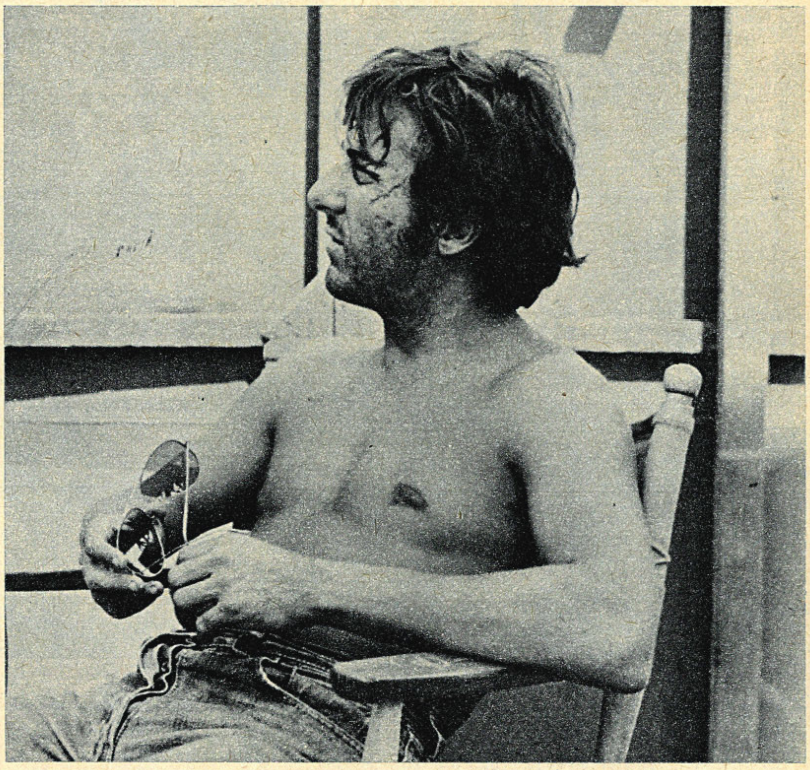
Amerykański matematyk David Sumner (Dustin Hoffman) postanawia spędzić urlop w Kornwalii, na fermie, z której pochodzi jego ukochana żona (Susan George). Ucieka przed amerykańskim otoczeniem z jego niespokojną atmosferą, ciągłym napięciem, drażniącą agresywnością. W oczach żony jest po prostu tchórzem. Postać Sumnera stanowi także wykładnik stosunku Peckinpaha do intelektualistów, jako ludzi swoiście kalekich, oddalonych od aktywności fizycznej, natury, walki. Toteż okulary Sumnera stają się w filmie symbolem kwietyzmu i lekliwości. Automatycznie zdejmuje szkła, gdy ma do czynienia z wiejskimi rzemieślnikami, którzy pracują na podwórzu, naprawiając dach. Sumner jest dla nich przedmiotem drwin, a jego żona — obiektem pożądania. Robotnicy przypominają jurnych prostaczków z powieści D. H. Lawrence'a, a żona Sumnera, prowokująca otoczenie swoją urodą, strojami i pozami, zdaje się być krewną samej Lady Chatterley z jej seksualnymi niepokojami.

Pewnego dnia robotnicy wystawiają Sumnera na próbę, zabijając jego ulubionego kota. Żona zdaje sobie sprawę z prowokacji i ostrzega męża, że w ten sposób chcieli sprawdzić, czy już „mogą ci wleźć do sypialni". Gdy Sumner wciąż unika konfrontacji z agresorami, ci traktują to jako sygnał do bezkarnego działania. Zapraszają go na polowanie. Sumner przyjmuje propozycję: chce pokazać żonie, że — jeżeli tylko sam zechce — może podjąć się najbardziej brutalnych męskich zajęć. I gdy na pobliskim polu patetycznie oddaje się strzelaniu do ptaków, dwóch mężczyzn udaje się do jego domu.

„Sekwencja gwałtu to mistrzowski fragment erotycznego kina, znakomite ucieleśnienie wytworów kobiecej wyobraźni o bezwzględności przemocy — pisze amerykański krytyk Paul D. Zimmerman. — *Peckinpah potęguje napięcie, raz po raz przerywając tę scenę ujęciami zapamiętale polującego Hoffmana, który jednocześnie zdaje się być świadkiem gwałtu".* Ale *„wyładowaniem wszystkich nagromadzonych pasji i kulminacją nieprzerwanie narastającego napięcia staje się dopiero finał, w którym Hoffman stacza śmiertelną walkę w obronie nietykalności swego domowego ogniska".*

Krytycy podkreślają, że Hoffman — dzięki znakomitej grze — potrafił wyrazić nie tylko uczucia swego bohatera, ale i najszerszej widowni: pomaga współczesnym rozładować ich kompleksy i frustracje, co wydaje się ważne zwłaszcza dziś, gdy jest tak wielu ludzi bezsilnych i zagrożonych. I właśnie to zapewnia filmowi sukces.

Z. P.



Zdejmuje okulary
Dustin Hoffman

„Straw Dogs", film produkcji amerykańskiej, reż. Sam Peckinpah

głosy i *głosy*

SPORY — POLEMIKI — PRZYKRE PRAWDY

U progu nowego roku Barbara Seidler (ŻYCIE LITERACKIE, nr 1/72) przypomniała wieloletnie spory o siedzibę szkoły filmowej: pozostawić ją w Łodzi, czy przenieść do Warszawy? Zwolennicy Warszawy — pisze Barbara Seidler — **„wskazują, iż szkoła powinna znajdować się w centrum artystycznym, aby studenci mogli szerzej korzystać z uczestnictwa w konsumpcji rzeczy najnowszych, najciekawszych, które w stolicy się rozgrywają, bądź do stolicy są sprowadzane i zapraszane. Wskazuje się także na łatwość odbywania praktyki w dużym ośrodku telewizyjnym, jakim jest Warszawa, wreszcie mówi się o tym, że można by prędzej zainteresować wybitnych twórców wykładami w szkole, do których nie zawsze można ich nakłonić z powodu odległości szkoły od ich miejsca zamieszkania".**

Obrońcy istniejącego stanu rzeczy powołują się na to, że **„miasto zrobiło wszystko, aby stworzyć (szkole) jak najlepsze warunki egzystencji", że „Łódź cieszyła się swoimi studentami-artystami i tym, że szkoła zyskała sobie markę jednej z najlepszych na świecie", że „to nobilitowało miasto, dodawało mu splendoru, powodów do dumy". A ponadto: „czy wszystko musimy oddawać Warszawie? A tu na prowincji ma zostać pustynia?".**

Autorka uważa, że **„jedna i druga strona mają swoje racje".** Byłoby jednak lepiej, gdyby twierdzenia o dumie i splendorze można zastąpić argumentami o sprawnym funkcjonowaniu szkoły.

*

Życzliwe przyjęcie przez krytykę i widownię francuskiego filmu „Narkotyk", z — niewątpliwie znakomitym — Jeanem Gabin w roli głównej, wywołało polemiczny sprzeciw Anny Tatarkiewicz (TYGODNIK KULTURALNY, nr 1/72).

Film **„w istocie swej głęboko wsteczny i antyhumanistyczny"** świadczy, zdaniem autorki, o reakcji francuskiego drobnomieszczaństwa, przerażonego wybuchem młodzieżowego buntu w 1968 roku. Jest odbiciem nastrojów paniki, w którym **„tradycyjne drobnomieszczańskie postawy oraz tradycyjne wartości przybierają kształt mitologiczny".**

Recenzentka zarzuca filmowi sadyzm, apoteozę brutalnej siły i skrajnie patriarchalnych stosunków międzyludzkich. Istotnie: pozytywny bohater filmu mówi o sobie po prostu, że jest posiadaczem; **„posiadaczem — uzupełnia autorka — doskonale zagospodarowanej, dużej fermy i całego znajdującego się na niej inwentarza, do którego należą także dwie córki, dwu zięciów i dwoje wnucząt oraz nieodzowny w takim układzie — wierny sługa, w tym wypadku — inwalida, kombatant z wojny indochińskiej (nie trzeba chyba przypominać, że była to francuska wersja wojny wietnamskiej). Zięciowie, zwłaszcza starszy, eks-robotnik rolny nie liczą się, bo są obcy, nie z tej krwi; córki i wnuczka, jako kobiety w ogóle nie mają nic do gadania; jedyną istotą ważną jest przyszły następca i dziedzic »dynastii«, krew z krwi i kość z kości — wnuczek Henryk".**

*

„Przykre prawdy filmu" to tytuł felietonu (TYGODNIK DEMOKRATYCZNY, nr 1/72), w którym Leon Bukowiecki uskarża się na **niską** jakość naszych kopii filmowych, zwłaszcza barwnych, na opłakany stan wyposażenia kin, które w przytłaczającej większości nie posiadają nawet normalnego szerokiego ekranu **(„stary ekran przysłoniło się u dołu kotarą, dzięki czemu z dużego kwadratu powstał znacznie mniejszy prostokąt")**, wreszcie — na brak należytej opieki i oprawy propagandowej dla filmów, które mają reprezentować naszą kinematografię na imprezach zagranicznych.

Autor pyta w zakończeniu: **„Kiedy będziemy robić przyzwoite kopie? Kiedy przystosujemy nasze ekrany do rzeczywistego formatu? Kiedy — jeśli już wysyłamy film za granicę — będzie on tam prezentowany w sposób godny kraju, który do niedawna słynął z wielkiej kinematografii?".**

Może rozpoczynający się rok przyniesie zadowalające odpowiedzi..

KAPPA

Biały intruz
Marlon Brando i Evaristo Marques

PACYFIKACJA QUEIMADY

Zachodnioeuropejski film polityczny, zwłaszcza we Francji i we Włoszech, hucznie przeżywa dni swoich pierwocin. Wczorajszą obojętność i konwencjonalność zastępuje energia i swada; większość młodych reżyserów uważa za punkt honoru wypowiedzieć się w dziedzinie filmowej bliżej związanej ze współczesnym życiem. Włoch Gillo Pontecorvo, autor pamiętnej „Bitwy o Algier", do szlachetnych snobów nie należy, a jego twórczość nie jest zależna od wiatrów mody. Pontecorvo interesuje się mechaniką wielkich ruchów wyzwoleńczych; ma też osobną metodę, wywiedzioną z doświadczeń dokumentu filmowego, choć na tym nie poprzestaje.

Świadczy o tym „Queimada". O ile „Bitwa o Algier" była rekonstrukcją historyczną w stylu reportażowym, o tyle „Queimada" korzysta już bez oporów z przywilejów fikcji ekranowej, tka misterną fabułę, kreuje indywidualnych bohaterów na równi z portretem zbiorowości. I chociaż — w sensie oryginalności — „Queimada" blednie przy tak niepowtarzalnym zjawisku, jakim była „Bitwa o Algier", zgodzić się trzeba, że kolejna wyprawa włoskiego reżysera w historię współczesną powiodła się. Charakterystyczne dla „Queimady" tendencje dydaktyczne nie są funkcją propagandowej frazeologii, lecz spontanicznego przeżycia. Filmy Potencorvo dlatego ujmują świeżością i żywiołowością, że wychodzą od konkretnej ludzkiej sytuacji, pokazują ludzi z krwi i kości (nawet jeśli są to bohaterowie negatywni! — vide pułkownik Matthieu w „Bitwie o Algier" czy sir William Walker w „Queimadzie"). Są to filmy o ideach i konfliktach politycznych, filmy, które nie mają nic wspólnego z recytacją i wiecowym deklamatorstwem. Pontecorvo stale operuje teraźniejszością, odwołuje się do bieżącej chwili, do fotografowanego „tu i teraz", ofiarowuje nam sugestię współuczestnictwa w wypadkach, które — jak w „Queimadzie" — pochodzą z wieku dziewiętnastego. W tym przypomina Kubańczyka Gomeza, realizatora „Pierwszej szarży na maczety" — i może jest zwiastunem nowego stylu w politycznym kinie europejskim.

„Queimada" to film znaczący nie tylko dla indywidualności reżysera. Jeszcze przed dziesięciu — piętnastu laty „trzeci świat", jeśli w ogóle istniał w potocznym myśleniu Europejczyka, był obiektem patronackich uczuć „kolonializmu oświeconego" czy „polityki pomocy". W kinie w ogóle tego tematu nie było — cóż dopiero w takiej wersji, jaką proponuje dziś Pontecorvo. Z dziejów wyspy Queimady wyłania się nie tylko obraz czarnego społeczeństwa pogrążonego w letargu, a potem mozolnie dźwigającego się ku życiu i wolności. Historia Queimady musi funkcjonować w odbiorze europejskiego widza jako modelowa historia kolonializmu — od jego narodzin poprzez złoty wiek, aż do nieuchronnego zmierzchu. Opowiedziane jest to przewrotnie z perspektywy przybysza z zewnątrz, przedstawiciela białej społeczności i białej cywilizacji. Dlatego sir William Walker (dobra rola „kontestującego hollywoodczyka" Marlona Brando) jest równie symptomatyczną postacią filmu, co wspania-

RAFAŁ MARSZAŁEK

ły buntownik Jose Dolores; problemy białego intruza są może jeszcze bardziej czytelne. Historia opowiedziana przez Pontecorvo przynosi w krzywym zwierciadle obraz opiekuńczych, charytatywnych, administracyjnych, policyjnych i katowskich gestów, które kolonizatorzy celebrują przez długie wieki „dla dobra cywilizacji". Sir William Walker jest w jednej osobie prowokatorem, agentem dyplomatycznym, doradcą wojskowym i ekonomicznym, przybranym ojcem ludu Queimady i czułym wujaszkiem, strzegącym interesów Royal Sugar Company. Ta rozmaitość i rozbieżność funkcji wcale mu się osobliwa nie wydaje, gdyż służy krzewieniu jednej wielkiej kulturowej misji. Angielski (czy wymiennie: portugalski) bohater „Queimady" — to dyletant zapracowany na kilkunastu etatach, ale to jednocześnie uznany fachowiec: spec od europejskiej cywilizacji. Dewizą tego fachowca jest porzekadło: „nie interesuje mnie »co«, interesuje mnie »jak«". Trudno tu już mówić o jakimś jezuityzmie, o obłudzie: ideologia jest pewnikiem, problemem staje się tylko technika sprawnego działania.

Pontecorvo pokazuje, jak sprawnie działa oliwiony przez wieki mechanizm kolonizatorski — i jak się załamuje w obliczu prawd elementarnych. Z technicznego punktu widzenia działalność kolonizatorów na Queimadzie to pasmo sukcesów. Angielski agent obala portugalskiego rywala politycznego za pomocą wymyślonych przez siebie „przedstawicieli ludu". „Pan prezydent" sprawuje władzę dopóty, dopóki samodzielnie nie zaczyna myśleć — wtedy likwidują go członkowie gabinetu marionetek. Ambicje prawdziwych powstańców niszczy się przy użyciu wypróbowanej broni: gry ekonomicznej. Partyzantkę można wypalić ogniem pacyfikacji i dobić kartaczami batalionu ekspedycyjnego. Z technicznego punktu widzenia rzeczywistość wyspy Queimada ma tę wygodną właściwość, że pozwala się zamknąć w sztabowy cyrkiel i polową lunetę. A kłopoty? Są takie same, jak w „Bitwie o Algier". Angielski agent na karaibskiej wyspie, tak jak francuski pułkownik w Afryce, zdolny jest kontrolować wszystko, co żyje, z dodatkiem tego, co umarło. W którejś wypalonej żelazem wioszczynie sir William dostrzega ostatni ślad buntowniczego życia: kilkuletniego murzyńskiego malca pełznącego po zgliszczach. Pada rozkaz i tubylec, żołnierz suwerennego państwa Queimady, śpieszy schwytać partyzanta. Chwyta go w ramiona i biegnie z powrotem. Prorządowa głowa pod żołnierskim czakiem zbliża się wtedy niechcący do nieprawomyślnej główki dziecięcej; obie głowy są podejrzanie czarne.

RAFAŁ MARSZAŁEK

„Queimada" (Włochy), reż. Gillo Pontecorvo

Klęska buntownika

Ferenc Kósa, przystępując do realizacji „Korony śmierci", odciął się od koncepcji filmu historycznego, mimo że akcja opowieści rozgrywa się w początkach XVI wieku, a jej kanwą są fakty historyczne i autentyczne historyczne postacie. W 1514 roku prymas Węgier otrzymał od papieża polecenie zorganizowania krucjaty przeciwko Turkom. Krucjata nie doszła do skutku, a uzbrojone już na wyprawę masy chłopskie rozpoczęły walkę z rodzimą magnaterią i szlachtą. Na czele powstania stanął wódz krucjaty, legendarny generał Székley — György Dozsa. I ta postać tragicznego rewolucjonisty, który zginął męczeńską śmiercią, wierny do końca swoim ideałom — zafrapowała reżysera. Kósa nie relacjonuje więc przebiegu powstania, nie opisuje zwycięstw i klęsk, ale koncentruje uwagę na samym Dozsy, on jest bowiem tu reprezentantem wartości ponadczasowych. Kósa wyraźnie chce uwspółcześnić temat, bohatera.

Uprawianie gleby historycznej pod zasiew współczesnego ziarna jest starym przywilejem artystów. Dla nich historia była zawsze „magistra vitae", służyła pokrzepieniu serc i pobudzeniu umysłów, ale zarazem historia w sztuce jest zawsze podejrzana, bo sztuka nigdy nie była wobec historii nazbyt uczciwa i bezinteresowna.

Ferenc Kósa, nadzieja węgierskiego kina, twórca „Dziesięciu tysięcy dni", laureat festiwalu w

BOGUMIŁ DROZDOWSKI

Cannes, stanął wobec niezwykle trudnego zadania. Intencje reżysera są dość wyraźne: ukazanie człowieka, który przyjmuje na swoje barki odpowiedzialność za losy: bezpośrednio — swej warstwy, pośrednio — narodu. Odpowiedzialność nieschematyczną i niebanalną, bo rewolucyjną, zwróconą ku przyszłości. Świadomość mas, którym przewodzi, zamyka się w formule: pobijemy panów i co dalej? Jakie są perspektywy buntu?

Filmowy Dozsa, choć nosiciel idei i prawd wiecznych, nie jest w stanie przekroczyć progu średniowiecza. We wszystkim, co mówi i czyni jest nazbyt związany z epoką i nią ograniczony. Kósa zdaje się wykorzystywać w swoim filmie literackie wątki legend o świętej Joannie. Tyle że Dozsa nie słyszy Głosów, żadnych głosów, nie polemizuje z wrogiem, zmaga się wyłącznie z sobą i najbliższymi. Dosłowność bohatera jest w filmie dosłownością ognia i topora, rozżarzonego tronu i korony śmierci. I w końcu symbole władzy i walki zostają tu sprowadzone do roli kolejnych punktów okrutnego kodeksu kary i zemsty. Męczeńska śmierć Dozsy jest głębokim i tragicznym wstrząsem, bo stawia pod znakiem zapytania cały sens prowadzonej przezeń walki.

Kósa poddaje swego bohatera próbie woli i wierności — tu właśnie owa analogia z historią Joanny d'Arc. Joanna była jednak żywym człowiekiem, Dozsa — jest ulany ze spiżu. W tym można by upatrywać słabości koncepcji autorów filmu, który niesie wprawdzie obfity ładunek myślowy, ale raczej natury dyskursywnej, abstrakcyjnej, niż ludzkiej. Warto dodać, że niezwykłym walorem plastycznym filmu jest czarno-biała fotografia Sandora Sary, świetnie podkreślająca mroczny nastrój zdarzeń i charakter epoki.

„Korona śmierci" (Węgry), reż. Ferenc Kósa

Legendarny wódz

Natura i Kultura

Nieszczęsny, rozdarty, załgany
Rod Steiger i Judy Geeson

Libertynizm wyrasta z głębokiego poczucia ładu. Tylko na jego tle może istnieć. Tylko na jego tle może podejmować próby zniszczenia własnych podstaw. A że próby te skazane są na fiasko — powraca do idei pierwotnej, składając jej przy tym ukłon ironicznego zrozumienia. Podstawowa powieść markiza de Sade'a, „120 dni Sodomy", rozpoczyna się od dokładnej charakterystyki systemu trzydziestu sześciu postaci oraz trzydziestosześciopunktowych statutów, które będą regulować wielką grę. Luis Buñuel, który od czasów „Złotego wieku" świadomie nawiązuje do spuścizny po markizie, rozpoczął „Piękność dnia" od ekspozycji ładu panującego w mieszczańskiej rodzinie. To właśnie słodki, harmonijny porządek wyprodukować musi na swych obrzeżeniach niepokojące wizje, którym podda się tytułowa bohaterka. Potem wszystko powróci do normy. Z tym tylko, że norma owa będzie całkowicie zrozumiana. To znaczy — skompromitowana. Podobnymi, jak można sądzić, intencjami kierował się autor filmu „Nie można żyć we troje", Peter Hall, znany brytyjski reżyser teatralny, wieloletni dyrektor Royal Shakespeare Company of Stratford-on-Avon.

Oto ład rodzinny. Steve (gra go Rod Steiger), wicedyrektor w dużym przedsiębiorstwie handlowym; unormowany tryb życia, stałe przyzwyczajenia, pełna wiedza o własnych nawykach, potrzebach, marzeniach i metodach, dzięki którym marzenia stają się rzeczywistością. Frances, jego żona, przystojna, obowiązkowa nauczycielka, uosobienie wszystkich cnót domowych, nieco pruderyjna; kiedy w przystępie dobrego humoru Steve zaproponuje jej chwilę miłości na dywanie, poczuje się

MICHAŁ KOMAR

dotknięta: w biały dzień? na dywanie? przecież nie wypada! może lepiej w nocy? no i dlaczego nie w porządnie zaścielonym łóżku? Frances odruchowo ubiera naturalną namiętność w szaty kultury; między potrzebą gruczołów a nawykiem czytania gazety porannej postawiony zostaje znak równania.

Temu zamkniętemu systemowi zachowań się Hall przeciwstawił Naturę. W uładzonym świecie Howardów nagle i przypadkowo — bo spotkanie autostopowiczki jest przecież przypadkowe — pojawia się Ella Paterson: dwudziestoletnie zwierzątko, które kontakt z innymi ludźmi nawiązać może jedynie w sferze erotycznej. Ella nie zna wartości pieniądza. Ani pojęcia własności. Jest łapczywa. Mlaska przy jedzeniu. Nie wie czym jest uczucie. Całe jej życie duchowe redukuje się do nieskładnego bełkotu w trakcie aktu miłosnego.

W starciu z Naturą — Kultura przegrywa. Steve, zapatrzony w królicze możliwości rozrodcze Elli, gotów jest porzucić swój dom z ogrodem, meble, samochód i mnóstwo innych pięknych rzeczy... I w tym właśnie momencie film Petera Halla zmienia się w sfilmowany teatr. Miast wartkiej akcji — powolna, statyczna obserwacja. Subtelna rozgrywka między Ellą a Frances, odegrana bardzo sugestywnie przez dwie znakomite aktorki (Judy Geeson i Claire Bloom), przysłania rzeczywistą istotę konfliktu odmiennych postaw i wartości. Teatralizacja drugiej połowy „Nie można żyć we troje" była celowa. Dzięki niej, to znaczy dzięki nadmiernej ekspozycji gry aktorskiej, Hall mógł zrezygnować z przemyślenia problematyki własnego filmu.

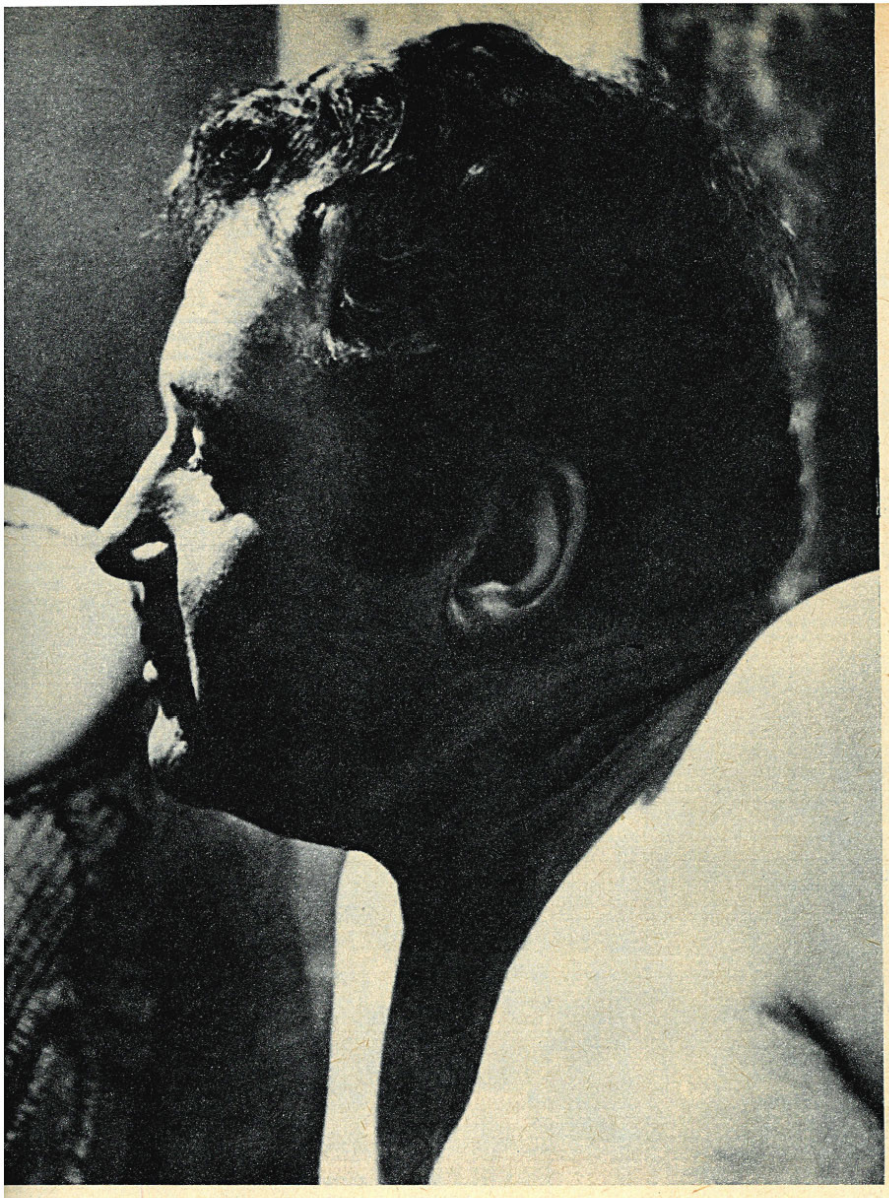
Nietrudno bowiem zauważyć, iż konflikt między Ellą a Frances tylko z punktu widze-

plamy na ekranie

O JEDNYM WARUNKU ISTNIENIA KRYTYKI

O powinnościach krytyki artystycznej można w nieskończoność. O jej obowiązkach, o jej potrzebie, regułach działania i teoretycznej strategii — powiedziano już wszystko albo prawie wszystko. O wiele mniej mówi się natomiast o konieczności tworzenia takich warunków społecznych i psychologicznych, aby krytyka w ogóle mogła działać i mieć pewne moralne znaczenie. Jest, oczywista, skrzepłym banałem stwierdzenie, iż żeby krytyka mogła spełniać swoje zadanie — każda krytyka, w każdej dziedzinie sztuki — musi być niezależna i subiektywna. „Musi być" to znaczy, iż wszystkie siły powinny być czynne, aby tego jej warunku dopełnić.

Krytyka bowiem, aż wstyd mówić rzeczy elementarne, jest klapą bezpieczeństwa zawsze i wszędzie, instrumentem czułym, którym musi się posługiwać każdy polityk czy administrator twórczości kulturalnej. W pewnym sensie muszą oni krytykę brać pod ochronę. Krytyk kompromisowy w kwestiach artystycznych nie jest żadnym krytykiem, jest anty-krytykiem, fałszerzem i niebieskim ptakiem w dziedzinie swej działalności. Krytyk uczciwy — choćbyśmy się na jego sąd zżymali jak najsroższej — zawsze będzie autorem, jeśli nie doskonałej to użytecznej ekspertyzy, z której może wyciągać wnioski każdy. Jedynie przeczulenie czynników administracyjnych może sprawić, iż rolę krytyki zbytnio się ogranicza, albo też zbytnio przecenia i wymaga się od niej ingerencji w proces twórczy (jak było np. w latach pięćdziesiątych, kiedy miała ona za zadanie kwitować wydarzenia kulturalne). Prowadzi to bowiem do sytuacji, w której krytyk ze stróża wartości i hierarchii zjawisk artystycznych staje się podmiotem różnych manipulacji, często sam o tym nie wiedząc.



nia Steve'a może wydawać się starciem Kultury i Natury. W istocie Ella jest wytworem tej samej kultury domku z ogródkiem, samochodu, pieniądza, której codzienne hołdy składają tysiące lepiej lub gorzej prosperujących par małżeńskich. Hall przyjął sposób widzenia swego nieszczęśnie rozdartego i równie nieszczęśnie załganego bohatera. Czyni więc wszystko, by Ella pozostała w oczach widza dziecięciem Natury. Każe się jej nagle i przypadkowo pojawić. Pozbawia ją rodowodu społecznego. A potem powoduje jej nagłe i przypadkowe zniknięcie.

A jeśli Ella nie jest produktem Natury? A jeśli gwałty, zbrodnie, narkomania, chaos, policja — jeśli to wszystko nie jest dziełem p r z y p a d k u ? Możemy być spokojni: Ella odejdzie nagle, nie dowiemy się o niej niczego, prócz sugestii, że to świetna dziewczyna do łóżka. A jeśli tak — to ład mieszczańskiego stadła został uratowany. Nie ma powodów do niepokoju.

„Nie można żyć we troje" (Wielka Brytania), reż. Peter Hall

krótki metraż

MNOGOŚĆ INTERPRETACJI

Mnogość możliwych interpretacji utworu nie zawsze wychodzi mu na dobre. Co innego, gdy różnie możemy odczytać intencje Luisa Buñuela zawarte w „Tristanie", co innego, gdy rzecz dotyczy filmu Henryka Ryszki „Re". Nie chodzi tu o wagę obu nazwisk, lecz o zakres możliwych interpretacji. Jeśli mieszczą się one w obrębie myślowym dzieła — wszystko jest w porządku, a może nawet więcej niż w porządku. Jeśli natomiast utwór da się interpretować tak, że za każdym razem dowiemy się z niego czegoś zupełnie innego, w dodatku niezgodnego z intencjami twórców, wtedy jest źle, a może nawet więcej niż źle.

„Re" w bardzo atrakcyjnej formie plastycznej, której pozazdrościć mu może wiele innych filmów animowanych, opowiada następującą fabułkę: ogromny tłum małych ludzików z mozołem popycha wielki głaz, który po jakimś czasie okazuje się niewielkim elementem wielkiej dłoni jeszcze większego posągu boga. Tłum montuje przypchany element, podnosi go do góry, przylepia do ręki boga, po czym patrzy na efekt swej ciężkiej pracy. Patrzy, patrzy, aż nagle wielka dłoń jeszcze większego posągu odpada i zgniata zgromadzonych. Można dodać, że plastyka sugeruje, iż rzecz dzieje się w Egipcie dawno, dawno temu. To wszystko.

Teraz interpretacje. Otóż twórcy filmu (autorami scenariusza są Grażyna Hejn i Henryk Ryszka) chcieli powiedzieć, że ślepe uwielbienie dla bóstwa może być źródłem siły dla mozolnego, acz bezowocnego trudu; jest jednak rzeczą przypadku czy wielbiących, miast łaski, nie spotka klęska. Trudno się z tym nie zgodzić, zwłaszcza gdy się taką interpretację przeczytało w programie krakowskiego festiwalu. Gdy się jej jednak nie czytało, można przypuścić, że do tej fabułki pasowałaby jak ulał również i zupełnie inna interpretacja: jest to film ilustrujący aktualne dziś hasło nawołujące do fachowości. No, bo przecież brak wiadomości z zakresu statyki okazał się dla budowniczych posągu zgubny; zostali oni sprawiedliwie ukarani za swe nieuctwo, bo ciężar dłoni okazał się większy od siły spoiwa i dłoń ich zmiażdżyła.

Jaki stąd wniosek? Po prostu film jest źle, nieumiejętnie opowiedziany; zawiodła narracja — i nawet plastyka nie jest w stanie niczego uratować.

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

„Re" (SFR w Bielsku-Białej), reż. Henryk Ryszka

Takie niebezpieczne zjawisko można ostatnio zasygnalizować w naszej domenie filmowej. Nie może bowiem być sytuacji, w której krytyka, mająca za zadanie współuczestniczyć w życiu artystycznym środowiska i współtworzyć zespół idei, jakie kinematografia tworzy lub tworzyć powinna, pełni rolę Katona, służy do popierania pociągnięć typu administracyjnego lub takie pociągnięcia bezpośrednio wywołuje. Można oczywiście powiedzieć, że krytyk X lub Y, na łamach prasy lub na publicznych zebraniach jakichś filmowych gremiów wypowiadający opinię taką czy owaką są ludźmi wolnymi i nie muszą brać pod uwagę konsekwencji, jakie ich głos wywoła. Zdolność przewidywania nie jest i nie musi być najsilniejszą stroną nawet prawdziwych intelektualistów, niektórych zaś publicystów filmowych piszących po dziennikach nie można zmusić siłą do posiadania inteligencji. Być może zresztą, że są tacy, którzy myślą, że jak o czymś krzykną głośno, to automatycznie zaistnieją; nie o nich mi jednak idzie.

Chodzi o umieszczenie się krytyka pośrodku, w łańcuchu ogniw decydujących typu administracyjnego. Staje się on więc w efekcie, ni mniej ni więcej, kimś uzasadniającym decyzje zwierzchności wobec twórców. Wmawianie np. reżyserowi, że zrobił film niezupełnie zgodny z zapotrzebowaniem społecznym bywa demagogią, ponieważ jak mądrze zauważył niedawno Konrad Eberhardt: wpuśćmy do kraju kilka spaghetti-westernów, a zobaczymy na co jest naprawdę zapotrzebowanie społeczne. Krytyk taki staje się heroldem konformizmu, w grucie rzeczy tego bowiem domaga się od twórców, mających przecież święte prawo walczyć o swoje racje, w imię własnej, choćby i mylnej, prawdy.

Opisany wyżej mechanizm o tyle jest zjawiskiem groźnym, że wpływa na morale całej krytyki. Zaczynają się wtedy „podchody", „pohukiwania", „palcówki po nazwiskach", „koniunkturalne podszepty": o tym można, tego nie można, tamtemu trzeba, tego zaś oszczędźmy. Krytyk zaczyna pisywać wbrew sobie, zaprzeczać; automatyzm lgarstwa jest wciągający, jak wir rzeczny. Żeby jednak wszystko było jasne: na obniżeniu moralnej rangi krytyki traci nie tylko sama krytyka i nie tylko środowisko filmowe. Najbardziej cierpi na tym świadomość społeczna.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Mówi

Jean Pierre Léaud

— Rola w najnowszym filmie François Truffauta „Dwie Angielki i kontynent" (zdjęcie 1) jest niezmiernie ważna w mojej karierze aktorskiej. Odciąłem się wreszcie od postaci Antoine Doinela, która miała wiele rysów autobiograficznych; po raz pierwszy grałem nie siebie samego.

Mój debiut aktorski to „Czterysta batów" Truffauta. Byłem wówczas w szkole: miałem 13 lat, kiedy przeczytałem w dzienniku „France-Soir", że młody krytyk François Truffaut pragnie stanąć za kamerą i poszukuje chłopca, który mógłby w jego filmie zagrać główną rolę. Posłałem swoje zdjęcie, zrobione w ulicznym automacie. Miałem wówczas długie włosy. Na odwrocie zdjęcia Truffaut zanotował: „Dość ładny, ale zbyt dziewczęcy". Kiedy zjawiłem się przed reżyserem, nie poznał mnie. Byłem u fryzjera, ostrzygłem włosy. Zdjęcia próbne wypadły pomyślnie. Dostałem rolę. Wtedy nie zdawałem sobie sprawy ani ze znaczenia filmu, ani jego piękna. Odkrycie „Czterysta batów" dopiero wówczas, kiedy miałem już 18 lat, na seansie w dyskusyjnym klubie filmowym. Chciano, abym po projekcji powiedział parę słów. Nie mogłem, byłem zbyt wzruszony. Podobnych emocji dostarczyły mi teraz „Dwie Angielki i kontynent".

Moja przyjaźń z Truffautem trwa od realizacji „Czterystu batów". Był to zresztą wspaniały okres: rozkwitu „Cahiers du Cinéma, debiutów czołowych twórców „nowej fali". Truffaut zabierał mnie na projekcje, gdzie odkrywałem Hitchcocka, Hawksa, Rosselliniego, Renoira. Dzięki Truffautowi poznałem Godarda. Byłem jego asystentem przy realizacji „Kobiety zamężnej", „Alphaville" i „Szalonego Piotrusia". Później sam występowałem w takich filmach Godarda, jak „Męski, żeński", „Made in USA", „Weekend".

Rozmyślania o istocie aktorstwa stały się ostatnio moją obsesją. Pewnego dnia spotkałem kolegę szkolnego, który jest dzisiaj producentem filmowym. Nieco naiwnie zapytałem go: „Czyż nie czujesz, jak dziwny jest twój zawód — to wieczne manipulowanie pieniędzmi"? Popatrzył mi prosto w oczy i zapytał: „A twój zawód? Czyż to nie dziwaczne, że odtwarzasz cudze uczucia?"

„Dwie Angielki" to pierwszy krok w kierunku „czystego", prawdziwego aktorstwa. Następnym będzie rola Fryderyka Moreau w „Szkole uczuć", telewizyjnej adaptacji powieści Flauberta, realizowanej przez Marcela Cravenne'a. Po raz pierwszy będę mógł zagrać na wielkiej klawiaturze wszystkie gamy, których nauczyli mnie uwielbiani przeze mnie reżyserzy.

Kto, co, gdzie?

HOLLYWOOD. Głośna powieść francuskiego pisarza Antoine de Saint Exupéry „Mały książę" została przerobiona na musical sceniczny. Jeszcze przed premierą na Broadwayu pomyślano o wersji filmowej. W jednej z ról miałby wystąpić Richard Burton.

TUNIS. Powstaje tu pierwszy film wspólnej produkcji tunezyjsko-egipskiej „Chwila słabości". Będzie to współczesny dramat psychologiczny o młodej mężatce, która przeciwstawia się tradycyjnym konwencjom obyczajowym. Reżyseruje Said Marzuk.

MOSKWA. „Szczęśliwy nowy rok" — taki tytuł nosi film realizowany przez Aleksandra Germana według powieści jego ojca Jurija Germana. Akcja rozgrywa się w oddziale partyzanckim pod koniec II wojny światowej.

PARYŻ. Ingrid Bergman (zdjęcie 5) przybyła do Paryża, gdzie wystąpi w filmie „Błazeńskie szczęście" Erica Le Hunga. Bohaterką filmu jest zazdrosna żona, która doprowadza swego męża do katastrofy.

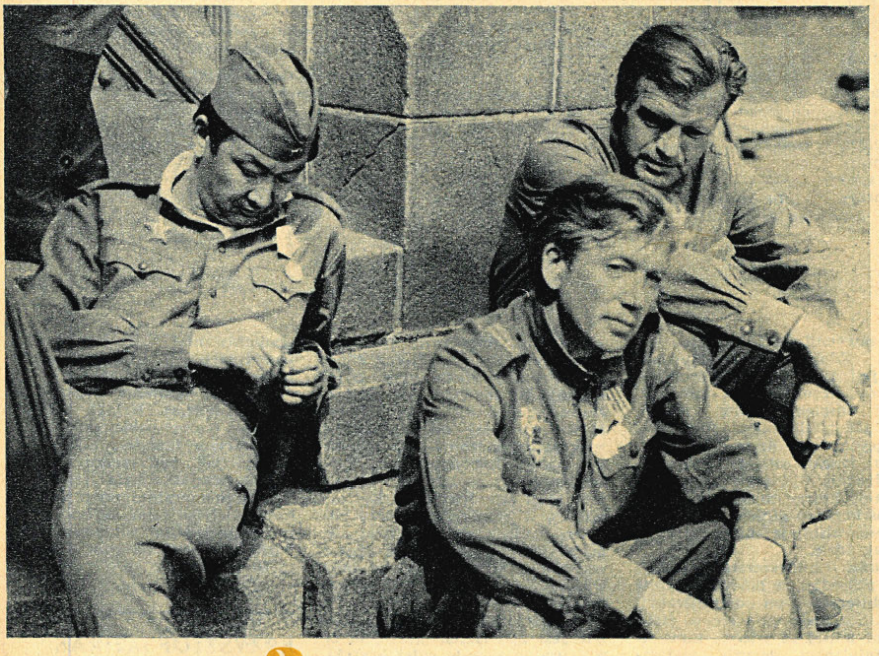
MADRYT. Roger Vadim poszukuje plenerów do swego nowego filmu, będącego trawestacją molierowskiego „Don Juana". Role zostaną przemienione i tytułowym uwodzicielem będzie... kobieta. W filmie Vadima wystąpi Brigitte Bardot.

PARYŻ. Ricard Crenna i Alain Delon (zdjęcie 4) objęli główne role w nowym filmie gangsterskim Jean-Pierre Melville'a „Noc i miasto". Zdjęcia będą realizowane w Paryżu i na południu Francji.

GLASGOW. Delbert Mann, po „Davidzie Copperfieldzie" i „Jane Eyre", realizuje kolejną adaptację klasycznej powieści. Tym razem będzie to „Porwany za młodu" Roberta L. Stevensona. W rolach głównych wystąpią: Vivien Heilbron i Lawrence Douglas.

1 *Czyste aktorstwo*
Jean-Pierre Léaud i Kika Markham

2 *Czysta rozrywka*
„Nafciarki" — Claudia Cardinale



3 *Pokonane opory*
„Ostatni fort"

4 *Wieczny gangster*
Alain Delon

Kronika

Zgon Maurice Chevaliera

W Paryżu zmarł w wieku 83 lat znakomity piosenkarz i aktor filmowy Maurice Chevalier. Karierę artystyczną rozpoczął w wieku 12 lat. Dziesięć lat później występował już z Mistinguette w słynnym kabarecie paryskim „Folies Bergere". W roku 1928 wyjechał do Hollywoodu, gdzie zrobił karierę jako aktor filmowy. Nakręcił w sumie dziewięć filmów niemych i blisko pięćdziesiąt dźwiękowych, w tym tak znane, jak „Kawiarenka", „Parada miłości", „Kochaj mnie dziś", „Wesoły porucznik", „Rozkoszne kłopoty", „Świat należy do nas", „Wesoła wdówka", „Miałem siedem córek", „Miłość po południu" i „Gigi".

Popularnemu śpiewakowi i aktorowi poświęcamy specjalną „Kartkę z Kalendarza" na str. 14.

Premiery...

„Nafciarki"

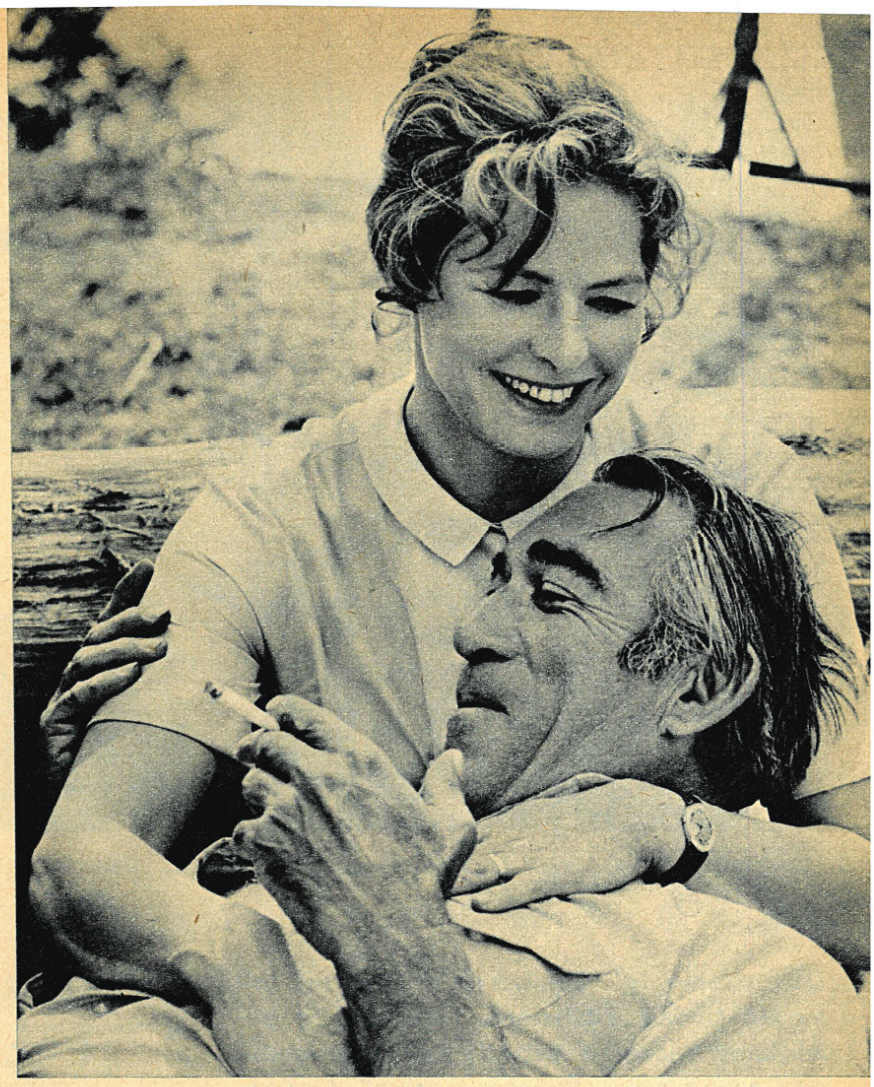
Atrakcją najnowszego filmu Christian-Jaque'a są dwie popularne gwiazdy: Brigitte Bardot i Claudia Cardinale (zdjęcie 2). Widz przychodzi do kina, aby oglądać ich pojedynek. Obie panie — blondynka i brunetka — początkowo odnoszą się do siebie wrogo, ale po licznych wzajemnych szturchańcach stają się przyjaciółkami i z bronią u boku atakują pociągi i grabią pocztowe dyliżanse na Dzikim Zachodzie.

Recenzenci francuscy, pokpiwając z filmu, piszą, że jest sprawą indywidualnych upodobań widzów, która z aktorek przypadnie im bardziej do serca: Claudia Cardinale — ognista korsykańska emigrantka, otoczona przez straż przyboczną, złożoną z czterech braci, którymi dyryguje z prawdziwie południowym temperamentem; czy też Brigitte Bardot, cała w czerni, wyrafinowana, tajemnicza, piękna i dystyngowana. Scenariusz nie kłopocze się o żadne subtelności, bo w filmie chodzi tylko o to, kto z pomocą najbrutalniejszych metod zawładnie w końcu terenami, które — jak się wydaje — kryją bogate pokłady ropy naftowej.

Ta bezpretensjonalna historyjka pozwoliła Christian-Jaque'owi uniknąć niebezpieczeństw, jakie nieraz już czyhały na francuskich reżyserów, pragnących za wszelką cenę zrealizować „prawdziwy" amerykański western. Poza aktorkami atrakcją filmu są jego plenery, realizowane na południu USA.

Liczby

W roku 1971 nakręcono w Portugalii zaledwie 4 filmy pełnometrażowe. W 484 kinach, czynnych w tym kraju, miało premiery 312 filmów zagranicznych, głównie amerykańskich.



5 *Nieustanna zazdrość* Ingrid Bergman i Anthony Quinn

Na planie

W Mosfilmie

Ukończono tutaj bądź będą gotowe w najbliższym czasie następujące filmy:

„Rosyjskie pole" w reżyserii Nikołaja Moskalenki (scenariusz Michaiła Aleksiejewa) — film z życia współczesnej wsi kołchozowej. Centralną postacią jest chłopka (gra ją znana aktorka Nonna Mordiukowa), która znalazła się niespodziewanie w sytuacji, wymagającej poczucia odpowiedzialności i hartu ducha. Jej partnerkę gra Ludmiła Gładunko;

„Czarny książę" w reżyserii Anatolija Bobrowskiego — sensacyjna opowieść, której bohaterem jest pułkownik wywiadu Zorin (gra go Wsiewołod Sanajew). Film ten kontynuuje serię rozpoczętą z powodzeniem „Powrotem świętego Łukasza";

„Pięćdziesiąt na pięćdziesiąt" w reżyserii Aleksandra Fajncimmera. Jest to film sensacyjny o pracy radzieckiego kontrwywiadu, który niweczy plany zawładnięcia przez obcych agentów wynalazkiem grupy biologów;

„Kropka, kropka, przecinek" w reżyserii Aleksandra Mitty (scenariusz Michaiła Lwowskiego). Bohaterem filmu jest uczeń ósmej klasy, reprezentujący typowe cechy swego wieku, lecz pod wpływem przyjaźni z dziewczyną przemieniający się w rozsądnego, zrównoważonego wewnętrznie chłopca. W głównych rolach — Sierioża Danczenko i Ola Ryżnikowa oraz Jurij Nikulin jako ojciec chłopca;

„Letnie sny" w reżyserii Władimira Kolcowa, według scenariusza Aleksandra Sofronowa — komedia muzyczna z popularną Natalią Fatiejewą w roli głównej. Akcja toczy się na Kubaniu, w środowisku młodzieży wiejskiej;

„Mój brat gra na klarnecie" w reżyserii dwu debiutujących reżyserów: Igora i Pawła Chomskich. Będzie to musical z dużymi partiami wokalnymi i tanecznymi, rozgrywający się w większości na ulicach i placach Moskwy. Za pretekst posłużył twórcom spór o to, jaka muzyka jest ciekawsza — klasyczna czy lekka. Występują wyłącznie młodzi, nieznani aktorzy;

„Walka bez cieni" w reżyserii Walentina Popowa — film o aktualnej tematyce sportowej, którego akcja toczy się w czasie wielkich zawodów lekkoatletycznych.

W okresie zdjęciowym są następujące filmy:

„Zamach" i **„Wybór celu"** w reżyserii Igora Talankina (scenariusz Daniła Granina i reżysera). Dyptyk rozstrząsający polityczne, moralne i naukowe aspekty ujarzmienia energii jądrowej, poświęcony m. in. osiągnięciom uczonych radzieckich, którzy przyczynili się do wyprodukowania bomby atomowej;

„Drugiej nie będzie" w reżyserii Gieorgija Natansona — opowieść o ludziach, których łączyła niegdyś ława szkolna. Scenarzysta Wiktor Rozow relacjonuje ich późniejsze losy;

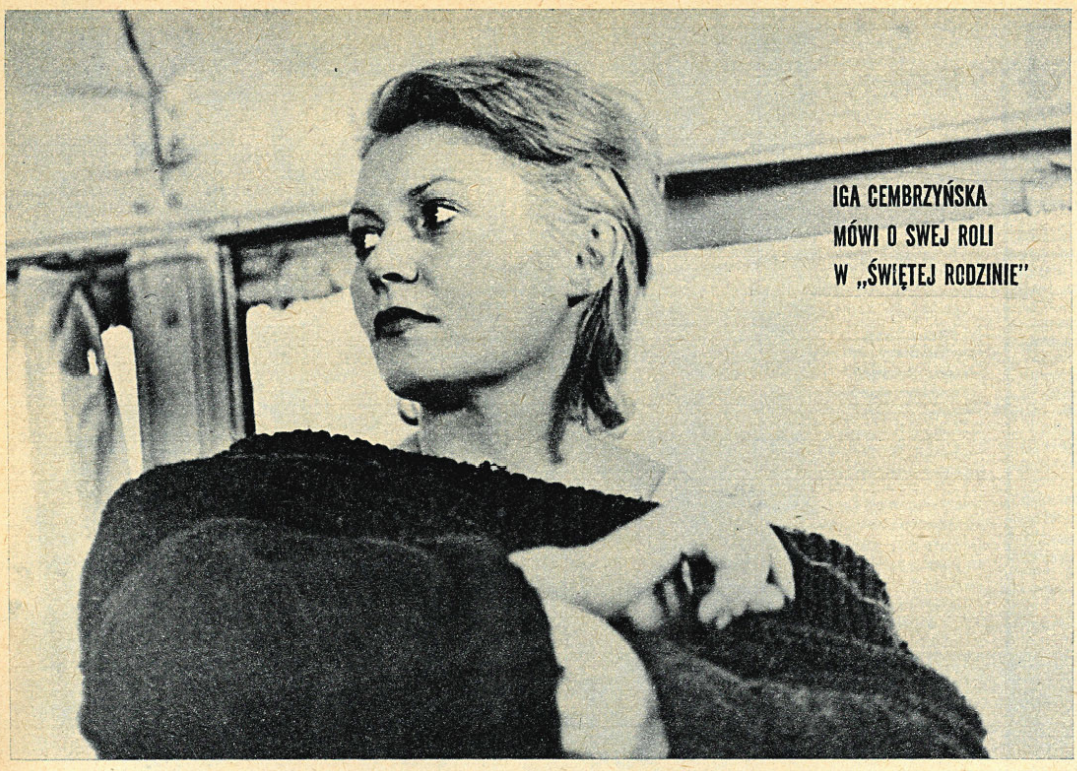
„Piotr Riabinski" w reżyserii Damira Wiatycz-Bierieżnycha, według scenariusza Wadima Kożewnikowa. Film poświęcony robotnikom, którzy walczyli na froncie w latach ostatniej wojny;

„Gorący śnieg" w reżyserii Gawriła Jegiazarowa, oparty na motywach powieści Jurija Bondariewa pod tym samym tytułem. Autorzy ukazują w swym filmie jeden z epizodów bitwy pod Stalingradem: wysiłki pancernych dywizji Mannsteina, aby przebić się do odciętej armii marszałka Paulusa.

„Ostatni fort"

Młody reżyser Wasile Breskanu realizuje w wytwórni mołdawskiej film „Ostatni fort". Jest to jego debiut — po ukończeniu pod opieką Michaiła Romma wydziału reżyserskiego WGIK-u. Akcja toczy się w Niemczech, bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej. Do rodzinnej wioski wraca, po wieloletnim pobycie w obozie koncentracyjnym, niemiecki antyfaszysta Heinrich Knapke (Lajmonas Norejka). Radziecki komendant wojskowy (Walentin Zubkow) powierza mu zadanie zorganizowania we wsi nowej administracji niemieckiej. Knapke poczyna realizować tę misję, musi jednak pokonywać opory swych rodaków, którzy odnoszą się do niego z nieufnością, a także z niewiarą w możność odbudowy życia na wojennych zgliszczach.

Oprócz Norejki i Zubkowa (zdjęcie 3), w filmie występuje wielu innych aktorów, m. in. Lidia Smirnowa, Elia Leżdiej i Lina Braknite, w rolach kobiet niemieckich, oraz Bołot Bejszenalijew jako żołnierz radziecki.



IGA CEMBRZYŃSKA MÓWI O SWEJ ROLI W „ŚWIĘTEJ RODZINIE"

POWRÓT DO D

Obsadzenie Igi Cembrzyńskiej w tej roli mogło budzić zdziwienie. Aktorkę tę pamiętamy raczej z estrady niż z dramatu, gdy tymczasem „Święta rodzina" Andrzeja Kondratiuka zapowiada się jako gwałtowny dramat ludzkiej egzystencji. Rola Magdy pomyślana była jednak dla niej.

— Nie chcę być fałszywie skromna: gdy zdobyłam pierwszą Srebrną Maskę, jako aktorka zaledwie dwudziestoczteroletnia, byłam rzeczywiście bardzo szczęśliwa. Każdy aktor chce być popularny. Ale już wkrótce ten rodzaj popularności zwrócił się trochę przeciwko mnie samej. Znano mnie głównie z estrady — jako tę, która śpiewa lubiane piosenki. Szybko zapomniano, że zaczęłam od ról dramatycznych (debiut w Teatrze Powszechnym w sztuce „Dla miłego grosza", w telewizji — rola Lucy w „Pierwszym dniu wolności" i rola w „Sonacie Belzebuba" Witkacego); proponowano — także w filmie — kolejne warianty ról „kobiecątek", trochę słodkich, trochę głupiutkich. I może dlatego, choć wystąpiłam w dziesięciu filmach, sama nie mam do czego wrócić myślą, gdy o nich wspominam — tak były do siebie podobne. Rola Magdy w „Świętej rodzinie" jest więc dla mnie nie tylko ważnym i ciekawym doświadczeniem aktorskim, ale też pozwala na zbudowanie jakby pomostu pomiędzy tym co grałam w teatrze jako zupełnie młoda aktorka; na odnowienie tamtych doświadczeń i chyba posunięcie się naprzód.

— Kim jest Magda?

— To postać ogromnie złożona, trudno byłoby mi nawet określić ją przez odwołanie się do porównań czy szukanie prototypów. Magda jest kobietą o wielu twarzach. Ten dramat rozgrywa się wśród trojga bohaterów: ich jarmarczny żywot, zarabianie na chleb wśród wędrówek po podgórskich wsiach, jest okazją do spenetrowania ich wzajemnego stosunku. Określają się w konfliktach i wśród namiętności. Magda jest postacią kolorową i bogatą. Można w niej znaleźć owe cechy śmiesznej kobietki — obok rysów prawdziwie tragicznych. Jest zupełnie bezbronna, gdy poddaje się ideom głoszonym przez Jakuba, bywa naiwna a zarazem odważna i szlachetna.

— W jaki sposób poznamy te cechy Magdy?

— Przyszły widz spotka ją w momencie, gdy rozpoczęła swoje nowe życie. Uwierzyła Jakubowi, jest skupiona i zamknięta w sobie. Rozwój wydarzeń coraz bardziej ją otwiera. Tej postaci nie da się odczytać od razu. Ascetyczna i pełna ekspresji, skupiona i wulgarna, wysublimowana i nie obawiająca się ekshibicjonizmu — ze sceny na scenę staje się pełniejszą postacią.

— Jako gość na planie filmowym obserwowałam ciekawy, ale i trudny chyba dla współpracowników reżysera sposób budowania tego filmu. Wskazówką w pracy były jego uwagi; literacki zapis filmu niemal nie istniał. Jak aktor znosi ten typ współpracy?

— Film powstawał rzeczywiście dosyć nietypowo. Zmiany i uzupełnienia wprowadzane były nie tylko z powodów obsadowych, ale także klimatycznych i krajobrazowych. Kręcąc film w okolicach Starego Sącza, przeżyliśmy tam w listopadzie niemal wszystkie pory roku: musieliśmy się dostosowywać do zmieniających się warunków. Klimat w dosłownym sensie tego słowa nie pozostaje bez wpływu na klimat pracy i na klimat rzeczywistości kreowanej. Przy tym reżyser nie był dla aktorów pobłażliwy, zależało mu, byśmy nie demonstrowali wymyślonych postaci, lecz by nabrały one cech naszej osobowości. Chodziło o doprowadzenie aktorów do takiego stanu, by przy pełnej spontaniczności reakcji nie zdradzali świadomości pointy. Inną trudność sprawiało nam żądanie reżysera, by grać przy braku kontaktu z partnerem, by wypełniać swoje zadania aktorskie, a zarazem reagować zgodnie z własnym odczuciem na przypadkowe zdarzenia. A więc: być aktorem i sobą.

„Święta rodzina" to film o stanach ostatecznych: o miłości, śmierci, mocy namiętności. Gdy w teatrze pracujemy nad rolą przez miesiąc, po kilka godzin dziennie, by zżyć się z postaciami, które kreujemy — film wymaga stałej gotowości, ogromnego zaangażowania psychicznego, by każdą ze scen opracować w czasie paru godzin.

— W jaki sposób osiągali aktorzy tę gotowość?

— Było niezmiernie ważne, że niemal bez reszty poświęcaliśmy się filmowi. Jedynie Janek Nowicki dojeżdżał czasem do swego teatru w Krakowie, natomiast Jerzy Zelnik i ja nie graliśmy w tym czasie w teatrze. Stan gotowości osiągaliśmy różnymi sposobami. Przyznam, że metody reżysera wywoływały nieraz irytację: żądał na przykład, by — uzupełniając warsztat aktorski — być nieraz też jakby naturszczykami. Zdarzało się, że robiliśmy wielogodzinne, najczęściej nocne, próby: przygotowywaliśmy bardzo dokładną partyturę stanów psychicznych, dialogów, pauz. Wynika z tego jakby muzyczność filmu, poszczególne sceny można by zapisać muzycznie: od piana, poprzez crescendo — do forte.

Grę aktora niełatwo opisywać: trudno też o niej mówić. Gest, mimika, podanie dialogu — współistnieją w filmie z tłem, krajobrazem, kompozycją kadru. Z tego dopiero powstaje całość. O mojej roli wypowiedzą się inni; wiem jednak, że dla mnie jest ona ważna.

A że wszyscy pracowali dla tego filmu jak tylko potrafili najlepiej, świadczyć może historia naszego grającego rekwizytu — samochodu. Był to stary gruchot przeznaczony do kasacji; film przedłużył mu życie. Samochód ten był domem owej trójki bohaterów, służył nam także jako atelier. Tutaj kręcono nieliczne sceny rozgrywające się we wnętrzach. Ten stary grat nie był specjalnie kochany, nawet kierowca żżymał się na jego liczne wady. Ale, gdy przyszedł moment zrzucenia samochodu w przepaść, zrobiło się nam żal. On sam jakby czuł, że zbliża się śmierć. Zepchnięty ze zbocza — stoczył się równiutko i zarył w ziemię. Zerwały się okrzyki: darować mu, darować! Nie było jednak rady: stary grat musiał do końca zagrać swoją rolę. I wtedy jakby się zawziął: zepchnięty powtórnie, roztrzaskał się wspaniale. A spadł dokładnie na miejsce wyznaczone przez operatora.

Rozmawiała: E. S-W

RAMATU

Iga Cembrzyńska z Janem Nowickim i Jerzym Zelnikiem (na zdjęciu u góry oraz niżej — z prawej)

● DOSTOJEWSKI CAMUSA ● GWAŁTOWNA SZTUKA WAJDY ● FILM Z „TOTALNEGO" TEATRU? ●

PIĄTEK

Sławne „Biesy" w reżyserii Andrzeja Wajdy wystawione w Teatrze Starym w Krakowie według „bryku" Alberta Camusa. Słowo „bryk" niech nie brzmi ironicznie. Bo jakże inaczej wystawić tę ogromną powieść?

„Biesy" Camusa to w ogóle odrębne dzieło. Żywią się sokami powieści Dostojewskiego, ale są strukturą autonomiczną. Camus wypreparował z oryginału najważniejsze wątki, splątał je, połączył albo jeszcze bardziej porozbijał. Niektóre przybliżył, niektóre oddalił. Oddalił np. postać Stiepana Trofimowicza Wierchowieńskiego, przybliżył — choćby przez to, że tamtego oddalając — Nikołaja Stawrogina. W ten sposób na drugim planie znalazł się obraz obyczajowy, na pierwszym problematyka „egzystencjonalna". W końcu to Camus.

Ale mówmy o spektaklu. Jest on jedną z najlepszych prac Wajdy. Reżyser poszedł śladami Camusa, ale uczynił jego sztukę bardziej gwałtowną, mniej filozoficzną, bardziej egzystencjalną (bez cudzysłowu). Spektakl zaczyna się krzykiem, rozwija się w krzyku i wśród bieganiny. Spektakl jest napięty do granic wytrzymałości, a nawet poza te granice (kiedy diabelskie jęki i wzdychania z głośników na sali powtarzają się zbyt często).

„Biesy" Dostojewskiego są opowieścią o grupie nihilistów, jak się wówczas mówiło, którzy w pewnym prowincjonalnym mieście spowodowali zamieszki. Zamordowali niewinnego człowieka, bo — powiada inicjator akcji, młody Wierchowieński — zbrodnia, każda zbrodnia, czyni jej uczestników solidarnymi. Akcja grupy, stanowiąca główną oś intrygi (sensacyjną, kryminalną — jak często u autora „Zbrodni i kary"), wiąże się z wymienionym obrazem obyczajowym, starym Wierchowieńskim, jego platoniczną wieloletnią miłością — Barbarą Pietrowną Stawrogin. Gdyż ten obraz też nie jest bezgrzeszny: w jego środku znajduje się spiritus movens zbrodni, syn Barbary Pietrowny, Nikołaj, główny „bies", natchnienie mniejszych „biesów".

Ale też biesy prawdziwe są obecne na scenie w przedstawieniu Wajdy. Te milczące, zakapturzone figury, które z początku, niby posługacze, zmieniają dekoracje, wynoszą i przynoszą meble, a później, w miarę jak akcja nabiera coraz dramatyczniejszych akcentów, zaczynają się do bohaterów przybliżać niby wygłodniałe wilki, aż rzucają się, jak np. na Lizę.

Liza należy do obrazu obyczajowego. Też zaplątała się w obraz „egzystencjonalny". W powieści tak stale się dzieje, to przechodzenie osób z jednej strefy do drugiej. W powieści właściwie wszystko się odbywa w zwyczajnym świecie — i to on, od czasu do czasu, wydaje się pokazywać swoje drugie, diabelskie oblicze. Co najlepiej widać w partiach końcowych, kiedy w mieście wybuchają pożary, niepewne, straszne wieści krążą po mieście, zaczynają się mordy.

Wajda próbował zatrzymać resztki tego realizmu, i to mu się udało. Salon Barbary Pietrowny i świetny żałosny Stiepan Trofimowicz, i jego odejście, i jego wzruszająca śmierć. Jest nawet poród Marii Szatow na scenie. To Wajdzie zresztą krytycy zarzucali ów naturalizm. Ale trzeba zrozumieć intencje reżysera.

Spektakl ten, nie będąc typowym spektaklem teatralnym, jest zarazem teatrem całą gębą. Scenę i widownię otaczają — osaczają — głośniki. Ze wszystkich stron huczą te jęki, oddechy i bełkotania. Aktorzy kręcą się po widowni. Scena jest prawie bez dekoracji, kotary. Biesy to także — powiadam — woźni teatralni i ich rzeczowa krzątanina. Ponieważ granica między sceną a widownią została niemal zlikwidowana, ponieważ scena wydaje się zagarniać widownię, coś także z rzeczowości widowni, z obecności nas, ludzi z życia, przedostaje się do przedstawienia.

Ma podobno powstać film z tego spektaklu. Jak zrobić film z „totalnego" teatru? Jak to zrobić, kiedy wszystko znajdzie się na ekranie, i nie będzie tam ani nas, ani owego diabelskiego świata, który wszedł między nas?

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Zagrożenie
„Martwy statek"

ZMIENNE SUKCESY I NIEZMIENNY OPTYMIZM

Nasz jugosłowiański korespondent pisze tym razem o nowościach kina słoweńskiego i o kłopotach z kolejnym partyzanckim supergigantem.

MIŠA GRČAR

Korespondencja własna z Jugosławii

Produkcja słoweńska — jedna z kilku regionalnych kinematografii jugosłowiańskich — nie mogła się ostatnio poszczycić wybitnymi osiągnięciami artystycznymi. Miniony rok okazał się jednak bardziej szczęśliwy od poprzednich: zrealizowano pięć filmów, które cieszyły się na ogół powodzeniem. Wyjątkiem wśród nich był film Bostjana Hladnika „Maskarada", który wprawdzie okazał się całkowitym fiaskiem artystycznym, ale zyskał sławę „filmu, o którym się najwięcej mówi". Jak to niekiedy bywa, sławę zawdzięcza cenzurze, która początkowo zabroniła wyświetlania i dopiero po drastycznych cięciach film mógł ujrzeć światło ekranów. O ingerencji zadecydowały względy natury — powiedzmy — moralnej, a nie politycznej czy ideologicznej, jak to zdarzyło się z filmem Dušana Makavejewa „W.R. czyli tajemnice organizmu", który jeszcze nie dotarł do masowej widowni. Owe „względy moralne", związane z początkowym zakazem „Maskarady", wydają się raczej niepoważne, gdy uświadomimy sobie, że widzowie — od najmłodszych poczynając — mogą bez przeszkód oglądać śmiałe sceny erotyczne czy zboczenia seksualne w co drugim niemal filmie zagranicznym, wyświetlanym bez przeszkód w całym kraju. Dlaczego sceny takie okazały się nagle gorszące w filmie Hladnika?

Poszukiwanie
„Ostatnia stacja"

Pod koniec zeszłego roku miały premiery dwa inne filmy słoweńskie. Pierwszy, „Martwy statek", jest debiutem scenarzysty i reżysera Rajko Ranfla. Autor próbował eksperymentować, opierając akcję tylko na dwu postaciach, które wypełniają cały film. Przedsięwzięcie było ryzykowne artystycznie, ale młody filmowiec, mający za sobą pewne doświadczenia w krótkim metrażu, sprostał zadaniu: wykazał dużą subtelność i pomysłowość, a także poczucie humoru; udowodnił, że umiejętnie potrafi operować zmiennymi nastrojami i budować napięcie. Fabuła przypomina nieco „science-fiction", która w kinie słoweńskim ma już swój pierwowzór w postaci filmu Matjaza Klopčiča „Tlen", z Małgorzatą Braunek w głównej roli. Tym razem chodzi o parę kochających się ludzi, którzy — uciekając przed zagrożeniem współczesnego świata — znajdują schronienie na opuszczonym statku. Dzieją się tam różne dziwne rzeczy, gdyż para bohaterów poczyna odczuwać obecność nieujawnionego „trzeciego człowieka". W tej atmosferze ich wzajemny stosunek rozwija się i przechodzi kolejne stadia. „Martwy statek" odniósł znacznie większy sukces w oczach krytyków niż publiczności.

W odwrotnej sytuacji znalazł się film Branko Babiča „Ostatnia stacja", oparty na scenariuszu słoweńskiego dziennikarza filmowego, Branko Sömena. Jest to historia rewolucjonisty, weterana ostatniej wojny, który bezskutecznie szuka dziś swego „miejsca pod słońcem". Ten film łatwiej znalazł wspólny język z publicznością niż z krytykami.

Niewątpliwym walorem wszystkich filmów słoweńskich jest dobre aktorstwo: wykonawcy zarówno starszego jak i młodszego pokolenia zasługują na pochwały.

Słoweńska produkcja może więc być raczej zadowolona ze swego bilansu za rok ubiegły. Tymczasem inne regionalne kinematografie zdają się ze swymi filmami ginąć w cieniu nowego super-giganta partyzanckiego „Sutjeska", znajdującego się aktualnie w realizacji. Podobnie jak głośna „Bitwa nad Neretwą", nowa epopeja wzięła swój tytuł od nazwy rzeki, nad którą toczyli boje partyzanci jugosłowiańscy. „Bitwa nad Neretwą" była wprawdzie wielką międzynarodową produkcją, ale nie odniosła spodziewanego sukcesu — ani finansowego, ani moralnego. Toteż tym razem wszystkie przedsiębiorstwa i instytucje zainteresowane produkcją były znacznie ostrożniejsze. W rezultacie „Sutjeska", przy całym swym realizatorskim rozmachu, może liczyć tylko na rodzime środki produkcyjne. Olbrzymie koszty realizacji stały się jednak obiektem krytycznego ataku z różnych stron. Reżyser Stipe Delić kilkakrotnie odpowiadał już na głosy krytyki, aż wreszcie zajął ostateczne stanowisko wobec oponentów na łamach belgradzkiego tygodnika „NIN". Otóż film ma ostatecznie kosztować 3 miliony dolarów. Richard Burton, odtwarzający rolę marszałka Tito, otrzymał honorarium w wysokości 250 tysięcy dolarów plus 10 procent od dochodu, jaki przyniesie eksploatacja filmu za granicą. Nie podano jednak, jakie są honoraria innych gwiazd, takich, jak Hardy Krüger (który nie zgodził się grać Niemca, tylko dowódcę partyzanckiego) czy Irena Papas lub kompozytor Mikis Theodorakis, piszący muzykę do filmu. Jest faktem, że produkcja „Sutjeski" znalazła się w tarapatach i część ekipy realizatorskiej od trzech miesięcy nie otrzymuje swych należności. Niemniej film został na pniu sprzedany do kilku krajów i Delić, wierny swemu optymizmowi Dalmatyńczyka, liczy, że z pomocą bratnich republik zdobędzie jednak fundusze na ukończenie dzieła.

Krytycy nie podzielają jednak optymizmu reżysera, twierdząc, że Delić nie ma dostatecznego doświadczenia i że nie panuje nad puszczoną w ruch machiną. Prawda, że jest to debiutant, ale ma wieloletni staż asystencki u znanych reżyserów rodzimych i zagranicznych. Innym oponentom nie podoba się scenariusz, nad którym pracowało aż pięciu autorów, wśród nich znany scenarzysta włoski Ugo Pirro; podają w wątpliwość ukazane w filmie zdarzenia. Twórcy jednak powołują się na wszechstronną konsultację historyków i uczestników walk. Delić zakończył wywiad słowami:

— Pracujemy spokojnie i, przyzwyczajeni do ataków, czekamy, kto z kolei rozpęta nową ofensywę przeciwko „Sutjesce". Mimo kłopotów związanych z realizacją, wszyscy Jugosłowianie mogą być przekonani, że pieniędzy nie wydajemy i nie będziemy wydawać na darmo.

MIŠA GRČAR

Kasetowa /r/ewolucja?

Ofensywa kina kasetowego rozwija się znacznie łagodniej niż początkowo przypuszczano i nie zakłóca normalnego toku produkcji — przynajmniej w tym sezonie.

Meldunki z frontu kina kasetowego pozwalają przypuszczać, że wielkie firmy, przygotowujące rynkowy start tego nowego środka masowego przekazu, postanowiły zmienić taktykę. Nie będzie więc gwałtownej ofensywy i bezpardonowej walki konkurencyjnej między posiadaczami poszczególnych systemów, i wszystkich razem — z kinem tradycyjnym. Okazało się bowiem, że powiązania finansowe pomiędzy przemysłem elektronicznym, kinowym a telewizyjnym są dziś tak rozgałęzione i sięgają tak daleko, że wzajemne wchodzenie sobie w drogę nie ma sensu; przeciwnie — należy jak najracjonalniej dokonać podziału obecnego stanu posiadania kina i telewizji, działać stopniowo i rozważnie, mając na uwadze stopniową ewolucję form nowoczesnej rozrywki. Rozróżnia się przy tym specyfikę dwu głównych rynków zbytu: amerykańskiego i europejskiego.

Zagadnieniom tym poświęcona była specjalna konferencja przedstawicieli odpowiednich branż, która odbyła się w końcu ubiegłego roku w Londynie. Jeżeli jej uczestnicy wypowiadali się szczerze i rzeczywiście wyłożyli wszystkie karty na stół, to najbardziej godne uwagi są plany i koncepcje firmy Ampex-Instavideo. Jej modele wydają się najpraktyczniejsze — nie tylko z punktu widzenia technicznego (jakość obrazu, mała waga urządzenia i rozmiar), ale i skalkulowanych cen. Seryjna produkcja ma ruszyć w tym roku. Przedstawiciel firmy oświadczył jednak, że w pierwszym rzucie nie należy jeszcze liczyć się z odbiorcą masowym — tym, którego kino kasetowe mogłoby odebrać kinu tradycyjnemu. Trzeba bowiem zaspokoić potrzeby wielu instytucji zainteresowanych nowym urządzeniem. Należą do nich szkoły i wszelkiego rodzaju placówki oświatowe. I tak np. włoskie ministerstwo oświaty, które przystępuje w najbliższych latach do modernizacji szkolnictwa i metod nauczania, zgłosiło już zapotrzebowanie na 18 tysięcy przystawek kasetowych. Gotowość nabycia znacznej ilości aparatów wyraziły także ministerstwa obrony dwóch krajów.

Rewolucja czy raczej ewolucja kasetowa zapowiada powstawanie przedsiębiorstw nowego typu. Ich profil zdaje się w chwili obecnej reprezentować najlepiej tzw. Tigon Group — zjednoczenie uważane już dziś za trzecią co do wielkości firmę na angielskim rynku masowej rozrywki. Skupia ono produkcję filmową (8 kosztownych filmów w tym roku), dystrybucję, kina (91 własnych sal), wydawnictwo muzyczno-płytowe, adaptację filmów do potrzeb kina kasetowego i ich zbyt, wreszcie — instalowanie nowoczesnej aparatury kinowej. Dość powiedzieć, że akcje Tigon Group podskoczyły w krótkim czasie na giełdzie prawie o 100 procent.

Tymczasem wśród ukończonych ostatnio filmów największe zainteresowanie wzbudził „Makbet" Romana Polańskiego. Nowojorską premierę filmu poprzedził obszerny wywiad z reżyserem, opublikowany na łamach „Playboya", którego wydawca Hugh Hefner jest producentem filmu. Jednocześnie znany krytyk angielski Kenneth Tynan, współautor scenariusza, dokonał egzegezy całej twórczości Polańskiego, próbując wyjaśnić źródła jego obsesji tematycznych i estetycznych. Światowa premiera odbyła się w nowojorskim kinie „Playboy". Krytyka amerykańska odniosła się do filmu z pewną rezerwą. Czekamy na głosy recenzentów angielskich.

Korespondencja z Londynu

Niedawno gościliśmy w Anglii Pier Paolo Pasoliniego. Twórca „Włóczykija" i „Dekamerona" nakręcał tu plenery swoich „Opowieści kanterberyjskich", opartych na utworach czternastowiecznego klasyka, Geoffreya Chaucera. Pisarz ten uchodzi za brytyjskiego Boccaccia i fakt, że Pasolini sięgnął po „Dekameronie" właśnie po jego prozę — świadczy o konsekwencji zainteresowań włoskiego reżysera. Tym bardziej że Pasolini zapowiedział już realizację „Opowieści z 1001 nocy", które będą niejako ostatnim członem trylogii poświęconej pomnikom dawnej literatury.

Pasolini ma własny pogląd na twórczość Chaucera: odczytuje go klasowo, traktując jako przedstawiciela posiadaczy, mającego do ludu stosunek liberalny; jeżeli można go uważać za postępowego, to raczej w sensie cromwellowskim. Prócz swego stałego aktora, Franco Cittiego, oraz Laury Betty, w obsadzie „Opowieści" znajdujemy doskonałego anglosaskiego aktora charakterystycznego Hugh Griffitha, Anitę Sanders i kolejną z córek Chaplina, która rozpoczęła karierę filmową — Josephine.

W wywiadach o swym pobycie w Anglii Pasolini stwierdził, że zawiodło go tylko jedno: przysłowiowe angielskie poczucie humoru, które — jego zdaniem — zdaje się być „wyłącznie domeną klas uprzywilejowanych".

STEVE ALLEN

Adaptacja „Opowieści kanterberyjskie" — Anita Sanders

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

22 STYCZNIA 1969

BILANS ŻYCIA

„Abdykacja — rozsądna, ale niełatwa" — tymi słowami rozpoczął Maurice Chevalier zapiski ze swego życia, po ostatnim, pożegnalnym przedstawieniu w paryskim Théatre des Champs Elysées, które odbyło się w październiku 1968 roku. W wieku lat osiemdziesięciu zdecydował rozstać się ze sceną. Definitywnie, nieodwołalnie, na zawsze. Każde z tych słów brzmi jak huk opadającej, żelaznej kurtyny, odcinającej w sposób brutalny i gwałtowny kontakt z nade wszystko ukochaną i najważniejszą w życiu artysty — publicznością. Musiały się budzić, nie raz i nie dwa, wątpliwości czy decyzja była naprawdę potrzebna i jedynie słuszna. Maurice Chevalier, wbrew niedowiarkom i sceptykom, dotrzymał danego przez siebie słowa. Nie chciał u schyłku pracowitego życia — pomyśleć tylko: sześćdziesiąt osiem lat publicznych występów! — ulec łatwym pokusom i powtarzać bez końca, jak się to nieraz zdarzało jego koleżankom i kolegom, pożegnań i rozstań.

Marcel Pagnol przypuszcza, że przy podejmowaniu abdykacyjnej decyzji zaważył niedobry, odstraszający przykład francuskiego piosenkarza, przyjaciela i mistrza Chevaliera — Mayola. Słynny śpiewak przez całe dziesięć lat anonsował w afiszach „ostatnie, pożegnalne przedstawienia", a kiedy już zabrakło widzów chętnych do uczestniczenia w spektaklach, produkował się w cyrku, między żonglującymi fokami a końmi, obdarzonymi matematycznymi zdolnościami. *„Widok był to, zaiste, patetyczny"* — pisze Marcel Pagnol.

Maurice Chevalier poszedł inną drogą. Jeszcze przed ostatnim występem w Théatre des Champs Elysées zanotował w swoim dzienniku: *„Pragnę końca, na jaki zasłużył artysta-dżentelmen, filozof, filantrop, człowiek żyjący w pokoju z samym sobą. Tak właśnie widzę nadciągającą w sposób jak najbardziej delikatny — śmierć. Postaram się, by tak właśnie się to odbyło, przy pomocy świadomości, która mi jeszcze pozostanie. Moje osiągnięcia jako artysty były takie, jakie były. A do mnie tylko należy, by nie splamić ich idiotycznym zakończeniem. Wiem, że zaczynam zbyt często mówić o moim wieku, ale nie mam już przecież, poza nim, żadnej innej przyszłości. Nie wolno zwalić się pod nakryty stół; trzeba od stołu odejść w godny sposób".*

Ostatnie trzy lata życia spędził Chevalier na pisaniu. Pod koniec 1969 roku ukazał się tom jego wspomnień „Brzdąc o siwych włosach". Otwórzmy książkę na stronie 208. Data zapisu — 22 stycznia 1969 roku. Autor pisze: *„Oto jesteśmy w Cannes, na imprezie noszącej nazwę «Midem». Są to międzynarodowe targi płyt gramofonowych i wydawnictw nutowych. Przybyłem tu, by otrzymać z rąk organizatorów specjalne trofeum — honorowy puchar".*

A kilka wierszy dalej takie oto refleksje: *„Na szalonej kolejce z wesołego miasteczka, wspinającej się stromo do góry i spadającej z hukiem w dół, kolejce, która przychodzi mi na myśl, gdy ogarnia mnie panika, że nie posiadam już nic dla usprawiedliwienia nazwiska, które noszę, istnieją niespodzianki. Oto pewnego pięknego poranku pojawiają się nieoczekiwane słowa zachęty, budzące otuchę.*

Federacja francuskich grawerów, powiązana z innymi piętnastoma krajami, a więc bardzo ważna, pisze do mnie, abym zgodził się być gościem honorowym na dorocznym, uroczystym obiedzie, który odbędzie się za kilka miesięcy w restauracji na Wieży Eiffla. Zapraszający wiedzą, że byłem terminatorem u grawera, zanim zostałem śpiewakiem estradowym, ale nie pragną mnie widzieć u siebie jako gwiazdę music-hallu, kina czy telewizji. Nie, zapraszają mnie jako tego, który reprezentuje, niejako w imieniu ich wszystkich — zawodową rzetelność, zawodowe sumienie.

Lekki dreszcz przeszedł mnie przy lekturze tej zaszczytnej propozycji. Być uznanym przez świat robotniczy, przez świat rzemieślników za żywy symbol miłości zawodu, symbol całkowitego poświęcenia się zawodowi, który pozwala żyć, oto co przemawia do mego serca.

I w gruncie rzeczy wszystko teraz staje się jasne. Nigdy nie pozowałem na wielkiego artystę, czy broń Boże — na geniusza. Nigdy nie czułem, że przynależę, z bliska lub nawet z daleka, do grupy tych nielicznych wybranych. Ale prawda, że żadna nagroda nie wzruszyła mnie tak, jak tytuł »Najlepszego rzemieślnika francuskiej piosenki« (Dodajmy nawiasem, że francuskie słowo „artisan" ma wyższą rangę aniżeli polski „rzemieślnik", jakże często niesłusznie lekceważony czy nawet pejoratywnie przeciwstawiany „artyście")."

„Od tej chwili — pisze dalej Chevalier — *upłynęło lat piętnaście.*

I oto teraz, nagle, po otrzymaniu listu od grawerów, moje miejsce na ziemi staje się określone i wyraźne. Dzieje się to dzięki szacunkowi, którym darzą mnie ludzie pracy, w chwili gdy sporządzam bilans mojego życia".

Maurice Chevalier, który po wsze czasy zajmować będzie w Panteonie francuskiej piosenki zaszczytne, honorowe miejsce, nigdy nie chwalił się swym talentem. Kiedy z okazji osiemdziesiątej rocznicy urodzin, zapytał go dziennikarz, czemu zawdzięcza swój sukces, mistrz odpowiedział: *„Trzeba mieć szczęście, a ja zawsze byłem szczęściarzem, mimo wielu trudności, trzeba kochać swój zawód i być w zgodzie z samym sobą".*

Terminował u grawera
Maurice Chevalier w wieku lat 12

Nasi recenzenci pisali...

„ZERWANIE" (Francja). Claude Chabrol usiłuje dobry film rozrywkowy przeistoczyć w pretensjonalną dramę alienacyjną.

„VIVA TEPEPA!" (Włochy-Hiszpania). Czerpie natchnienie z okresu walk rewolucyjnych w Meksyku na początku naszego stulecia. Meksykanie lub Brazylijczycy nakręciliby zapewne ten film z pasją i w surowym realistycznym stylu. Włosi dali sprawną realizację i dobrych aktorów.

„TRZECIA CZĘŚĆ NOCY" (Polska). Pełnometrażowy debiut Andrzeja Żuławskiego. Obraz okupacji nie odpowiada tu wyobrażeniom, do jakich przyzwyczajono nas w polskim kinie.

„TRZY KROKI W SZALEŃSTWO" (Francja-Włochy). Trzy nowele Edgara Allana Poe, zaadaptowane przez Vadima, Malle'a i Fellini-

niego. Szkolarska wierność i niedołężne swobody Vadima i Malle'a. Jedynie Fellini, mimo daleko posuniętych licencji, trafia w sedno.

„TRĄD" (Polska). Wykorzystuje autentyczne zdarzenia z Wrocławia: zbiorowe gwałty, szantażowanie, zmuszanie do nierządu młodych dziewcząt. Forma „czarnego" kryminału.

„DWOJE NA HUŚTAWCE" (USA). Ten „koncert na dwoje aktorów i telefon" jest na ekranie wystarczająco subtelny, by zainteresować wybredniejszego widza i wystarczająco melodramatyczny, by spowodować ruch przed kasami.

„PLAY TIME" (Francja). Jacques Tati, mimo wielu drobnych dowcipów, srodze rozczarowuje. Kieruje się ku anarchicznemu tradycjonalizmowi dla samego tradycjonalizmu.

„HONOR SAMURAJA" (Japonia). Wykracza poza poziom europejskich super-landryn, preparujących zaktamaną historię udanych oblężeń, wygranych bitew i szczęśliwych rebajtów, zapominając, że w tych bitwach walczyli zgłodniali i udręczeni ludzie.

Panie Redaktorze!

Chociaż FILM czytam regularnie, od kilku lat, dopiero w tym roku wziąłem udział w plebiscycie ZŁOTEJ KACZKI. Chciałbym podzielić się pewnymi uwagami, odnoszącymi się do regulaminu konkursu.

Nie jestem pewny, czy słuszne jest sztuczne podtrzymywanie głosowania na polski film krótkometrażowy. Filmy te znamy najczęściej jako dodatki do filmów pełnometrażowych, na które widzowie na ogół nie zwracają należytej uwagi. Na temat filmów krótkometrażowych mogliby raczej wypowiadać się telewidzowie lub bywalcy DKF-ów, nie zaś przeciętni widzowie kinowi. Jeśli jednak podtrzymalibyśmy głosowanie na film krótkometrażowy, można by wprowadzić pozycję: „zagraniczny film krótkometrażowy", bo i takie są u nas wyświetlane, a na te filmy widzowie reagują podobnie, jak na polskie. Nie jestem wrogiem krótkiego metrażu. Filmy krótkie oglądam z zainteresowaniem, uważam jednak, że w popularnym konkursie, jakim jest plebiscyt ZŁOTEJ KACZKI, ta pozycja wstawiona jest „na siłę".

Jeśli chodzi o filmy pełnometrażowe, wydaje mi się, że powinno się głosować na większą ilość filmów (np. trzy) w każdej konkurencji i przydzielać im odpowiednią ilość punktów. Gdyby ustalić, że największą ilością punktów jest 10, głosujący mogliby je rozdzielać między poszczególne filmy (lub też przyznawać 10 punktów najlepszemu filmowi). Moim zdaniem, najlepszym filmem zagranicznym w 1971 roku była „Tristana", ale głosując na nią odniosłem wrażenie, że jednocześnie krzywdzę innych kontrkandydatów (na przykład „Antonio das Mortes"), przyznając im automatycznie zero. Możliwość głosowania na kilka filmów pozwoliłaby tego uniknąć.

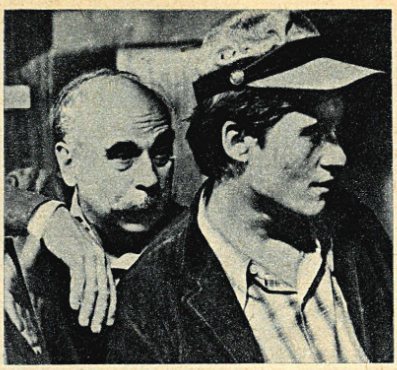
MICHAŁ PAPIS
Mińsk Maz.

OD REDAKCJI: Za propozycje dziękujemy, chociaż nie bardzo się z nimi zgadzamy. W kilkunastoletniej praktyce obecny regulamin na ogół się sprawdził.

IDZIEMY DO KINA

ZABIJCIE CZARNĄ OWCĘ

Scenariusz (na podstawie własnej powieści): **Ryszard Kłyś**
Reżyseria: **Jerzy Passendorfer**
Zdjęcia: **Stefan Pindelski**
Muzyka: **Jerzy Matuszkiewicz**
Wykonawcy: Tymon — **Marek Frąckowiak**, jego matka — **Anna Seniuk**, ojczym — **Tadeusz Janczar**, major — **Bolesław Idziak**, Antoś — **Ireneusz Karamon**, dziadek Tyfuśnik — **Janusz Kłosiński**, inżynier Carbonero — **Leon Niemczyk**, Powiślak — **Franciszek Trzeciak**, „Złotko" — **Michał Szewczyk**, Tomek w wieku lat 7 — **Tomek Passendorfer**, wdowa — **Ewa Pokas**, Ania — **Ewa Adamska**, porucznik Bednarski — **Janusz Bukowski**, funkcjonariusze MO — **Jerzy Bielenia** i **Tadeusz Kosudarski**, narzeczony matki Tymona — **Janusz Bylczyński**, szulerzy — **Bogusz Bilewski** i **Marian Łącz**, lekarz psycholog — **Janusz Krasiński**.
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół WEKTOR — 1971.



Dramat społeczno-obyczajowy. Losy chłopca, pozbawionego opieki rodzicielskiej i wychowywanego w domu dziecka, a później w zakładach poprawczych. Wkrótce recenzja.

Dodatek: „Siostry". Scenariusz i realizacja: **Barbara Sokolenko.** Zdjęcia: **Stanisław Jaworski.** Konsultacja: **Kazimierz Sidor.** Produkcja: WF „Czołówka" — 1971. Dokument o Irenie i Ewie Tomasik, łączniczkach Gwardii Ludowej w latach okupacji, aresztowanych przez Niemców i straconych w lutym 1944 roku.

POSKROMIENIE ZŁOŚNICY

(The Taming of the Shrew)

Scenariusz (na podstawie komedii **Williama Szekspira**): **Paul Dehn, Susu Cecchi d'Amico** i **Franco Zeffirelli**
Reżyseria: **Franco Zeffirelli**
Zdjęcia: **Oswald Morris**
Muzyka: **Nino Rota**
Wykonawcy: Katarzyna — **Elizabeth Taylor**, Petruccio — **Richard Burton**, Grumio — **Cyril Cusack**, Baptista — **Michael Hordern**, Tranio — **Alfred Lynch**, Gremio — **Allan Webb**, książę — **Giancarlo Cobelli**, Lucenzio — **Michael York**, Hortensio — **Victor Spinetti**, Blanka — **Natasha Pyne**, Biondello — **Roy Holder**, Vincenzio — **Mark Dignan**, wdowa — **Bice Valori**.
Produkcja: Burton — Zeffirelli (USA — Włochy) — 1967.

Eastmancolorowa, szerokoekranowa adaptacja Szekspirowskiej komedii. Historia zalotów, a później małżeństwa szlachcica z Werony z piękną, lecz kapryśną Katarzyną, starszą córką szlachcica z Padwy. Słynny aktorski duet: Elizabeth Taylor i Richard Burton. Reżyserował Franco Zeffirelli, autor wyświetlanej niedawno na naszych ekranach adaptacji „Romea i Julii".

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

HAREM PANA VOKA

(Svatby pana Voka)

Scenariusz i reżyseria: **Karel Stekly**
Zdjęcia: **František Uldrich**
Muzyka: **Luboš Fišer**
Wykonawcy: Petr Vok — **Miloš Kopecky**, cesarz Rudolf II — **Pavel Landovsky**, kanclerz — **Vladimir Brabec**, brat Voka, Vilem — **Otakar Brousek**, żona Vilema, Anna Marie — **Marie Drahokoupilova**, Kateřina z Ludanic — **Darina Chlebova**, sługa Voka, Simon — **Jan Schaniilec**, służący Cyril — **Vaclav Sloup**, burgrabia — **Alois Müller**, hetman Smrk — **Jaroslav Moučka**, fraucymer Voka — **S. Bartošova, J. Jenčikova, H. Liškova, E. Lorenzova, P. Nohova, J. Pechova, M. Pešinova, D. Pokorna, J. Posseltova, E. Trejtnarova, T. Unkurovova, H. Vitkova**, trubadur — **Waldemar Matuška**, wikary — **Bohuslav Cap**.
Produkcja: Fimove Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1971.

*

Pan Petr Vok z Rożmborka, czeski szlachcic z drugiej połowy XVI wieku, był postacią autentyczną. Słynął nie tylko z ekstrawaganckiego i hulaszczego trybu życia, ale także z niezależności poglądów, zdecydowania, odwagi. Ta barwna, szerokoekranowa komedia kostiumowa więcej uwagi poświęca jednak uwodzicielskim talentom swego bohatera, pokazując na końcu jak sam wpada w pułapkę, którą niegdyś zastawiał na innych.

Dodatek: „Bo ryba sama nie przyjdzie". Scenariusz, realizacja i zdjęcia: **Bronisław Baraniecki.** Muzyka: **Włodzimierz Nahorny.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1971. Reportaż o człowieku, który wybrał trudny zawód rybaka.

RYCERZ SZKLANEGO EKRANU

(Gyula vitez telen-nyaron)

Scenariusz (według powieści **Miklosa Herczenika**): **Andras Polgar**
Reżyseria: **Istvan Bacskai Lauro**
Zdjęcia: **Miklos Herczenik**
Muzyka: **György Vukan**
Wykonawcy: Ferenc Prohaszka — **Gabor Koncz**, reżyser — **Lajos Oze**, Bodo — **Ferenc Kallai**, Gal — **Sandor Suka**, pani Gal — **Eva Almasi**, doktor — **Istvan Egri**.
Produkcja: Mafilm (Węgry) — 1971.

*

Historia zawrotnej kariery młodego człowieka, który w ciągu kilku tygodni, dzięki telewizji, staje się najpopularniejszym człowiekiem Węgier. Barwna satyra na mechanizmy masowych środków przekazu.

Dodatek: „Przypis". Realizacja: **Kazimierz Karabasz.** Komentarz: **Wiesław Górnicki.** Muzyka: **Zbigniew Rudziński.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1970. Próba spojrzenia na międzywojenną działalność mniejszości niemieckiej w Bydgoszczy, zrealizowana w oparciu o materiały archiwalne: zdjęcia i niemieckie dokumenty.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drożdżowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Play Time	4		5	5	5	5	5	5	5
Bullitt	5	5	5		4	5		5	5
Fahrenheit 451	5		4		5	4		4	5
Trzecia część nocy	3		4	5	5			5	4
Queimada	4		4			4	4	4	5
Honor samuraja	5	4	4	4		4	4		4
Zerwanie	4	4		4		4	4	3	4
Trąd	5	4	4		3		4		3
Nie można żyć we troje	4	3	4	4				3	4
Trzy kroki w szaleństwo	4		4	4		3	4	4	3*
Korona śmierci	3			4		2		4	4
Kląska atamana	4	3	3	3				3	2

*) Nowela Felliniego — 5

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), Avala Film (Jugosławia), G. Linke (NRD), Mafilm (Węgry), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

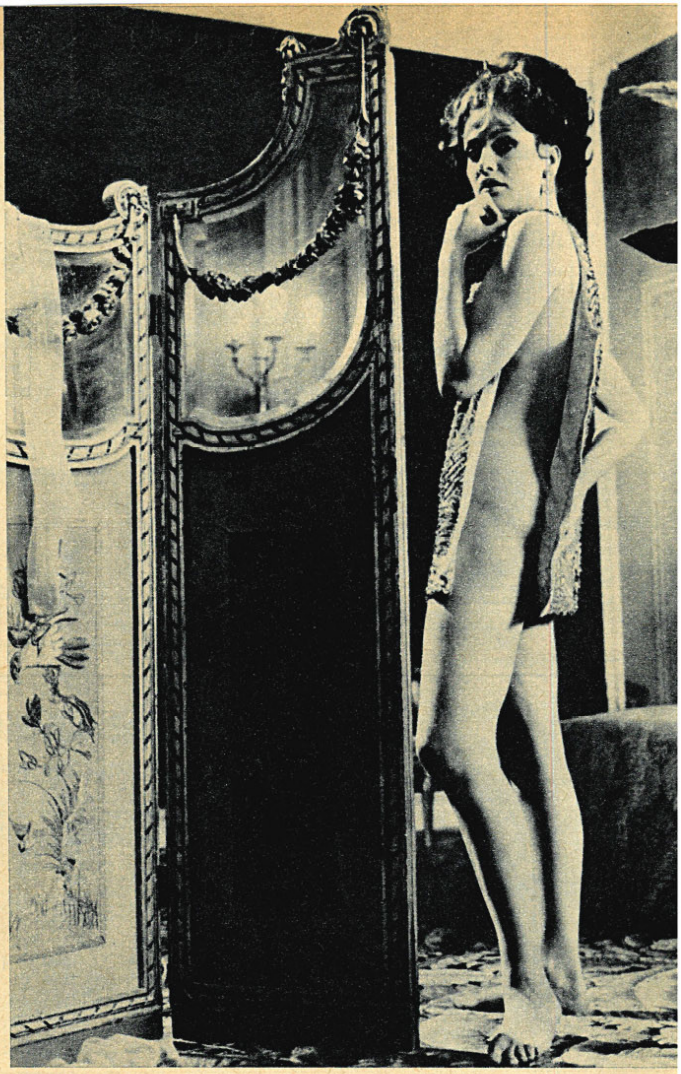
FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.
Numer oddano do druku 15.I.1972 r. Zam. 183 A-14
INDEKS 25904

karnawał 72

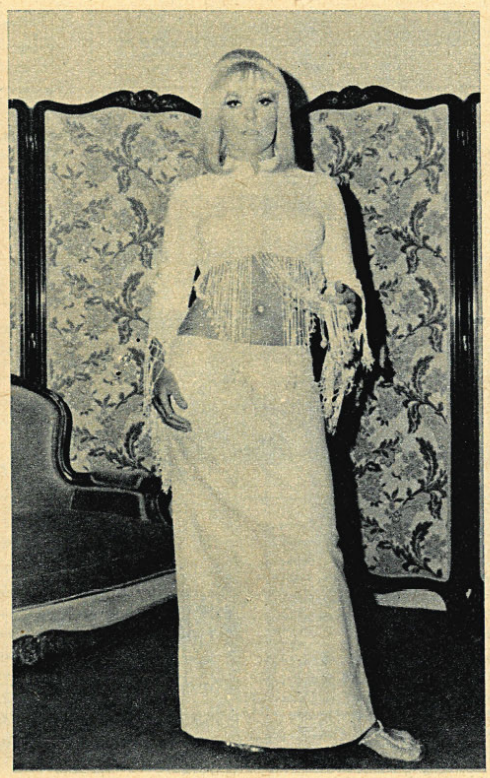
— Co na siebie włożyć? — to pytanie dręczy o tej porze roku nie tylko gwiazdy filmowe. Oto kilka propozycji zaprezentowanych przez znane aktorki europejskie i amerykańskie.

Elke Sommer



Barbara Prentiss

Corinne Marchand



Kim Novak

Raquel Welch